nigdy nie zniżała się.
nigdy nie opuszczała w dół
towarzystwa intelektualnego.
To nie podnosiła poprzeczkę
w górę, a osoby stykające się z nią
musiały przenosić się na
wyższe poziomy inteligencji.
Jednakże nigdy nie dawała
odczuć swojej wyższości umysłowej
chyba tylko dystansem w ciszy.
Wraz przerywanie [illegible] ludzi
ludzi, uprzejmie odpowiadała
prowadziła konwersację o każdej
i umiała po [illegible] wiedzieć
kiedy urwała w górę.

Prof. dr. Eugeniuszowi Kucharskiemu
z wyrazami hołdu i wdzięczności
za spędzone w rozkosznem podnie-
sieniu godziny przy lekturze Jego utworów

Toruń, 7.XI.1947 Autor

STULECIE TRÓJCY POWIEŚCIOPISARZY

Studia niniejsze powstały wiosną i latem 1946, wkrótce potem drukowane w „Odrodzeniu", i „Kuźnicy". O tej dacie pamiętać należy dla rozumienia wskazówek chronologicznych, nie ujętych liczbowo: „tegoroczny", „nr. z b. r.", „świeżo" itp.

STULECIE TRÓJCY POWIEŚCIOPISARZY

Stulecie narodzin Orzeszkowej przypadło i przepadło w najczarniejszych dniach wojny i katakumbowego bytowania kultury polskiej. W kraju żadna oczywiście forma publicznego uczczenia tej rocznicy nie była możliwa. Nie wiem także, gdyż nie przeglądałem pism z 1942 r. (ani o rok wcześniejszych — bo np. A. Drogoszewski podaje jako rok urodzenia Orzeszkowej 1841), czy odbiła się ona jakimś echem w prasie emigracyjnej, która była oczywiście zajęta bardziej palącymi wówczas kwestiami.

Pośpieszono się za to ze stuleciem Prusa i gdzieniegdzie zabierano się do jego obchodzenia już w ubiegłym roku, ponieważ istnieją poważne podstawy do mniemania, iż jego oficjalna, według metryki, data urodzin 1847 jest o dwa lata późniejsza od rzeczywistej. Do uroczystości nie doszło, jak się zdaje, ze względów organizacyjnych, redakcje również zbyt późno pomyślały o rocznicy, więc prawie nigdzie nie znajdujemy jej echa. Nie ma zaś wielkiego sensu jej święcić w sierpniu przyszłego (1947) roku, wobec quasi-pewności, że data metryki jest fałszywa: dokumenty tak poważne jak uchwały dobrze chyba uświadomionej w tej sprawie rady rodzinnej mówią o młodocianym Aleksandrze Głowackim jako o chłopcu o dwa lata starszym niżby to wynikało z jego metryki. Wiadomą jest zresztą rzeczą, znajdującą potwier-

dzenia we wspomnieniach rodzinnych ludzi starszego dzisiaj pokolenia, że tego rodzaju niezgodności między metryką a rzeczywistością (zawsze w kierunku odmłodzenia podmiotu metryki), nie były czymś wyjątkowym, przynajmniej pod zaborem rosyjskim.

Pewna zato jest data urodzin Sienkiewicza: różnica jednego dnia — w artykułach pod jego okiem drukowanych — 5 maja, w metryce — 4 tegoż miesiąca — świadczy tylko prawdopodobnie, że urodził się w nocy z 4 na 5 maja 1846. Możemy więc też z całą prawie pewnością twierdzić że był on najmłodszy wiekiem spośród trojga znakomitych powieściopisarzy polskich jego epoki. Setna tedy rocznica urodzin najsławniejszego z nich za życia, pierwszego polskiego laureata nagrody Nobla i najpopularniejszego poza granicami Polski jej pisarza jest ostatnią oficjalną, dostatecznie uzasadnioną, okazją świętowania jubileuszu trójcy powieściopisarzy „okresu pozytywistycznego", w którym stanowili oni czoło literatury polskiej.

Można jednak zadać pytanie, czy ma jakiś sens łączenie ich przy tych wspominkach? Stwarzanie z nich nowej „trójcy"? I czy w ogóle potrzeba, szczególnie w tym wypadku i czasie, ulegać suggestii okrągłej liczby lat i oddawać hołd tradycji „jubileuszów", szanując zwyczaj tak często czczych obrzędów świeckiej liturgii życia społecznego? Rozważmy kolejno te zapytania.

Dokuczliwość wieloletniego panowania „trójcy wieszczów" w polonistyce, niepomijanie żadnej sposobności do pomówienia o niej (najczęściej w tonie adoracji wynoszącej ją do rangi ponadludzkiej doskonałości, rzadziej w tonie

trzeźwego sądu, wyjątkowo — „plując na waszą romantyczną trójcę“), łącznie z próbami, tego lub owego historyka literatury — utworzenia innych trójek pisarzy polskich, niewątpliwie usposabia raczej niechętnie do pomysłu wiązania w nową trójcę przedstawicieli realizmu powieściowego w Polsce.

Trzeba jednak powiedzieć, że „trójce“ w literaturze nie są wynalazkiem specyficznie polskim; przynajmniej od czasów aleksandryjskich układano kanony najwybitniejszych dzieł i twórców, chętnie posługując się przy tym uświęconymi liczbami: trójką, siódemką, dziesiątką, dwunastką. Dość wspomnieć, jako najbliższą analogię, trójcę tragików greckich.

Nigdy zaś chyba, a szczególnie w wypadku „trójcy wieszczów“, której spoistość była od dawna podważana od strony surowych krytyków Krasińskiego i w której, w sposób zbyt oczywisty, zostały połączone zupełnie niewspółmierne organizacje twórcze i pisarze różnych generacyj — nie nasuwała się bardziej naturalnie, „sama przez się“, konieczność łącznego rozpatrywania trojga pisarzy, prawie rówieśnych, działających w tej samej epoce, na terenie tego samego gatunku literackiego, wydających swe arcydzieła w tym samym bardzo ograniczonym wycinku czasu, twórców, wśród których trudno ustalić jakąś obiektywną hierarchię wielkości, których jednak wyrastanie ponad wszystkich im współczesnych daje się zaobserwować z całą oczywistością. Innymi słowy: wybór największego z nich może być tylko rzeczą indywidualnego upodobania, żaden natomiast powieściopisarz ich epoki nie może być nawet porównany z którymś z nich; uparcie podtrzymywana legenda o wielkości Dygasińskiego nie oprze

się najłagodniejszej analizie krytycznej jego tak licznych utworów.

Orzeszkowa, Prus, Sienkiewicz nie stanowią jakiejś zwartej grupy, „szkoły“ literackiej; nie łączy ich ani wspólny program artystyczny, ani uzgodniona ideologia społeczna, ani jednakowa postawa filozoficzna wobec rzeczywistości. Ich stosunki osobiste nie są bliskie; losy zarysowują bardzo odmiennie ich sylwetki jako ludzi; jako twórcy napiętnowani są tak specyficznymi właściwościami swych talentów, że bardzo trudno wykazać podobieństwa między nimi. Mimo to, równorzędne, jak wspomnieliśmy przed chwilą, a dominujące stanowisko w literaturze ich czasu, ich rola w dziejach, decydująca o przejęciu prymatu nad gatunkami literackimi przez uprawianą przez nich powieść, przynajmniej na okres najbujniejszej ich działalności, tj. na dwa ostatnie dziesiątki lat ubiegłego wieku, tworzą z nich postaci reprezentatywne dla tak zwanego (nie zupełnie słusznie) „okresu pozytywistycznego“. Nie Asnyk, nie Konopnicka, mimo jej prawdziwej popularności, przychodzą nam na myśl gdy wspominamy tę epokę literatury, lecz właśnie te trzy nazwiska; zamiast je recytować jednym tchem, dogodniej może jest mówić o „trójcy powieściopisarzy“, analogicznie, a z większym jeszcze uzasadnieniem niż o trójcy poetów romantycznych.

Czy warto obchodzić ich stulecie? Stulecie urodzin to zwykle półwiecze od zamknięcia prawdziwie płodnej działalności pisarza: dystans dostateczny dla bezstronnej oceny jego twórczości w kategoriach historyczno-literackich, dla wydźwignięcia się ponad fluktuację mody w stosunku do dzieła; można już skonfrontować uwielbienie współczesnych

z niechętnym zwykle sądem następnego pokolenia, też odchodzącego w dzieje, i wziąć pod uwagę ustosunkowanie się generacji właśnie rozkwitającej: jeśli „syn minął", to czy „spomniał wnuk" to pismo? Dystans jednocześnie zwykle dość bliski, by nie zatraciła się żywa łączność z rzeczywistością ocenianego pisarza, by w oglądaniu jego mogło zaważyć jakieś skrzywienie perspektywy historycznej. W naszym wypadku dystans ten jest raczej nieco za daleki: nie żyje już nikt z uczestników epoki pozytywistycznej (do niedawna jeszcze żył i pisał Świętochowski!), aby mógł wmieszać się do dyskusji; potężne katastrofy dziejowe, przewroty społeczne, przebudowa świata, odbywające się na przestrzeni czasu dzielącego nas od zejścia z widowni trójcy powieściopisarzy, wydłużyły niezmiernie ten dystans. Tym bardziej należy się śpieszyć z wypełnieniem obowiązku, stanowiącego istotne znaczenie każdego pojętego serio jubileuszu; tym bardziej powinien on zwrócić uwagę krytyki, skupić jej wysiłki na temacie aktualnym zwłaszcza dziś, gdy mówi się tak dużo o realizmie, który stał się naczelnym postulatem literatury.

Można się obawiać, żeby nie przedłużyło się „zaleniwienie" naszej krytyki, zaznaczające się w stosunku do dziedzictwa epoki pozytywistycznej. Jeśli mówi się o tym okresie sporo, to prawie zawsze wychodząc z niewentylowanych od lat kilkudziesięciu sądów i ocen. Nawet studia specjalne przyjmują z dobrodziejstwem inwentarza, jako niewzruszone pewniki, wyniki głosowania krytyki „bieżącej", współczesnej powieściopisarzom, zbanalizowane w podręcznikach literatury, nie kontrolując ponownym, a zwłaszcza krytycznym odczytaniem, ani bezwzględnej wartości utworu, który jest

tematem tych studiów, ani jego względnego stanowiska w hierarchii pomiędzy innymi utworami autora. Stąd uparte zalecanie *Faraona* na rynek międzynarodowy, które należy postawić obok innych błędów w propagandzie kulturalno-artystycznej Polski; stąd mit o realizmie obrazu Warszawy sprzed pierwszej wojny, utrwalonego jakoby w dziele Prusa i, do pewnego stopnia w konsekwencji tego, uprzywilejowane stanowisko *Lalki*. Stąd potocznie przyjęte obrazy syntetyczne twórców: Orzeszkowa jako poczciwa nauczycielka grodzieńska; Sienkiewicz jako genialny arbiter elegantiarum, wytworny olimpijczyk, lub (albo i równocześnie) zawiesisty sarmata, Sodalis Marianus, „żubr" i „feudał" (według najnowszej terminologii) z Oblęgorka; Prus — jako postępowiec warszawski: gdyby żył dzisiaj, byłby redaktorem *Nowej Epoki.*

Chodzi więc o to, aby z okazji jubileuszu miarodajna krytyka odczytała na nowo dzieła, na których pod wpływem zewnętrznego, że tak powiem, przymusu, przymusu konwenansów obyczaju literackiego, zmuszona jest skupić swą uwagę; aby zajęła w tej sprawie nowe „stanowisko", o ile możności niezależne od tradycji ciążącej dotychczas na ocenie tych pisarzy; żeby, o ile to jest w ogóle możliwe, ustaliła tę ocenę sub specie aeternitatis; aby wzniósłszy się nad fluktuacje mody, nad troski dnia dzisiejszego, wykryła i oceniła bezwzględne wartości estetyczne ukryte w odczytanych na nowo książkach, a choćby rzeczywiste ich zasługi historyczne. Nie tylko odpowiedni dystans, odpowiednia perspektywa umożliwia i ułatwia to zadanie. W nie mniejszym stopniu — zwłaszcza gdy chodzi o realistów — zmuszają

do oceny ich dzieła „pod kątem wieczności“ i wyłącznie jako dzieła literackiego, zmiany zaszłe w otaczającej rzeczywistości: obrót rzeczy o 180 a czasem 360 stopni. Rzeczywistość odtwarzana przez realistę odeszła bezpowrotnie w przeszłość; możemy więc niezależnie od koniunktury politycznej czy ekonomiczno-społecznej, wyzwoliwszy się od naszego do niej podejścia, rozpatrzyć jak i o ile trafnym zarysem i wiecznotrwałymi barwami odbiła się ona w dziele artysty.

Rozejrzenie się w tak obszernym materialnie dziele, jakim jest twórczość trójcy naszych powieściopisarzy, po prostu ponowne jej odczytanie, przemyślenie i przyzwoite uzasadnienie sądu — nie jest sprawą dającą się załatwić na kolanie, krótkim, indywidualnym wysiłkiem, ani też sprawą mieszczącą się w ramach jednego artykułu w tygodniku. To, też uwagi, które mam zamiar skreślić, mają charakter raczej propozycyj, suggestyj, punktu wyjścia dla płodnej, miejmy nadzieję, dyskusji.

Płodna ona będzie, jeśli wyłoni nie jakąś jedną, jednolitą u wszystkich krytyków opinię — tego się spodziewać nie można — lecz jeśli zaznaczy się w chórze ocen jakaś wspólna tendencja, „zniżkowa“ lub „zwyżkowa“; jeśli wreszcie można będzie na podstawie „wachlarza“ ocen ustalić jakąś „przeciętna“, która, pomimo różnic indywidualnych, odzwierciedli poczucie wagi a przynajmniej aktualności artystycznej i społecznej pisarza, a tym samym jego dalszego, po rewizji, stanowiska w literaturze.

HENRYK SIENKIEWICZ

Najmniej wydatne rezultaty przyniesie ta rewizja, jak myślę, w stosunku do Sienkiewicza; najmniej chyba przeciętna sądów o tym pisarzu, taka jaka się dziś da ustalić, odbiegnie od przeciętnej sprzed pół wieku czy lat trzydziestu pięciu.

Mówię o przeciętnej, bo w niej skrajne głosy nieprzytomnego ubóstwienia równoważone były głosami trzeźwego umiarkowania, jakie słyszeliśmy jeszcze na ławie szkolnej z ust przedstawicieli starszego pokolenia (pamiętam np. odezwanie się wybitnego nauczyciela-polonisty, Władysława Nowickiego, magistra Szkoły Głównej, więc kolegi uniwersyteckiego Sienkiewicza); zresztą już Chmielowski z oburzeniem notuje stawianie *Ogniem i mieczem* obok *Pana Tadeusza;* najbardziej zaś na tej szali zaważyły gwałtowne ataki młodych wówczas ikonoklastów, towarzyszące przeciwnikom ideowym i polityczno-społecznym stojącego u szczytu sławy pisarza. Tak samo i do dzisiejszej, a przynajmniej bardzo niedawnej „przeciętnej" trzeba „wrachować" głosy wielbiące Sienkiewicza jako najgenialszego pisarza polskiego (np. częste w tym sensie wystąpienia pewnego znakomitego publicysty przedwrześniowego, we własnym dzienniku, jednym z najważniejszych i najżywszych organów prasy „dwudziestolecia"; a obok nich, trzeźwą re-

jestrację mniej pochlebnych ech międzynarodowej sławy *Quo vadis*?

Daleki jestem od aprobaty głosów uwielbienia, które tu rejestruję bez rozpatrywania; i jeśli w dalszych moich uwagach znajdzie się niejedna pochwała dla autora *Bartka zwycięzcy* i *Ogniem i mieczem*, to muszę się z góry zastrzec przeciw doszukiwaniu się ich źródła w mojej osobistej sympatii dla pisarza i jego twórczości. Przeciwnie, wolę od razu wyznać, że mogę być w tej sprawie złym sędzią i podlegającym odwołaniu z uwagi na stronniczość. Wynika ona z mego uformowania się w ramach mojej generacji. Choć jako chłopiec karmiłem się *Trylogią*, na progu młodości „durnej i jurnej“ (a wiadomo: „Młodość, mistrzu jest rzeźbiarką, co wykuwa żywot cały...“), jak tylko zacząłem dochodzić do świadomości i samodzielnego stosunku do sztuki słowa, przylgnąłem do nowatorów ówczesnych, wiodących, akurat wojnę z Sienkiewiczem. I chociaż dość szybko zbuntowałem się przeciw *Młodej Polsce* (że to młodość „mija szparko“), nie umiałem jednak nigdy pokonać w sobie antypatii do reprezentatywnego w jej pojęciu „filistra“, wyobraziciela mieszczańskiego systemu etyki, pochwalającego wszystkie społeczne konwenanse i obłudy. Jego trzeźwość i umiarkowanie, jego wystrzeganie się głębiny i ślizganie się po powierzchni istnienia, jego religijność (podobno, jak informowano mnie ze strony dobrze uświadomionej, tylko f o r o e x t e r n o, osobiście Sienkiewicz pozostawał pono „niewierzącym“), zadowalająca się argumentem, że „msza się wciąż odprawia“, nie mogły imponować w epoce „tęsknot metafizycznych“ i rodzenia się nowych ruchów religijnych

tępionych wprawdzie przez kościół oficjalny („modernizm katolicki“), w końcu jednak, niektórymi swymi odnogami, bardzo silnie wpływających na oblicze i metody aktywnej części katolicyzmu. Toteż nie bez „Schadenfreude“ podnosiłem przy różnych okazjach, naturalne w tych warunkach szydercze echa światowej popularności *Quo vadis,* i to zarówno od strony sceptyków i ateistów, jak A. France, jak też i od strony walczącego katolicyzmu (Leon Daudet, który w specjalnym szkicu analizuje tę powieść jako przykład „fałszywego arcydzieła“, un faux chef d'oeuvre; tak samo L. Bloy).

Ale przecież sama liczba tych ech, pomnażających się choć już powolniej, w okresie międzywojennym, dowodzi popularności tej jedynej książki polskiej, naprawdę i bez wszelkiej zachęty z naszej strony czytanej w szerokim świecie. Podobnie, o wiele większa poczytność innych znów jego utworów w ojczyźnie, dowodzi popularności niewątpliwie zasłużonej.

Nie ma tak skromnego rzemiosła, które by nie mogło, na pewnym stopniu doskonałości, osiągnąć rangi sztuki. Uświadomiłem to sobie kiedyś, patrząc na pracę starego pakarza, przysłanego przez dom przewozowy: zdawałoby się, każdy umie owijać papierem i obwiązywać sznurkiem, ale szybkość i precyzja ruchów, elegancja rezultatów czynności tego specjalisty, wywoływały zdumienie i zachwyt „estetyczny“.

Umiejętność ułożenia sensacyjnej fabuły, zaintrygowania czytelnika, nie jest zwykle zaliczana do rzędu najważniejszych kwalifikacji genialnego powieściopisarza; w krajach anglosaskich, gdzie powieść sensacyjna, kryminalna i awanturni-

cza jest przedmiotem masowej produkcji, umiejętność ta stanowi bodaj przedmiot nauczania jak każde inne rzemiosło. A przecież porównajmy przeciętny wytwór tego rzemiosła, ba, nawet utwór nie byle jakiego majstra, jakim był J. Verne, z powieścią Sienkiewicza, przedstawiającą wyraźne analogie, jeśli idzie o temat i miejsce akcji (*Piętnastoletni kapitan* a *W pustyni i w puszczy*) — jaka kolosalna różnica. Nie tylko „zaglądaliśmy w zakończenie powieści“ — znamy ją dobrze — ale z zapartym oddechem czytamy te nawet partie, w których sytuacja nie zmienia się — statyczne momenty akcji np. ucieczka Arabów z porwanymi dziećmi przez pustynię. Jest tu jakiś genialny zmysł równowagi, zachowanej między czasem realnym zdarzeń a ich przedstawieniem, między dłużącą się dla bohaterów i dla czytelników monotonią sytuacji a jej urozmaiceniem wątkowym i dekoracyjnym.

Tego się nie zdobędzie nawet w amerykańskiej szkole nowelistyki czy pisania powieści sensacyjnych. A przecież coś wspólnego łączy Sienkiewicza z udanym absolwentem takiej szkoły. Przy odczytywaniu w czasie wojny drobnych, częściowo zapomnianych, przeważnie wcześniejszych płodów pióra naszego pisarza, wszędzie ukazywał mi się doskonały „literat“, znakomicie przygotowany do swego zawodu. Czy pisze felieton, choćby krótką notatkę „brukową“, czy reportaż z podróży lub nowelę na tle poznanej właśnie egzotycznej rzeczywistości, czy studium historyczno-literackie albo rozstrząsa jakąś ważną kwestię, aktualnie dyskutowaną w kołach artystycznych — każde wystąpienie jego wykazuje dokładne poinformowanie, przemyślenie i celowość użytej

formy, jasne rozplanowanie pracy, przekonywujące wywody. Jego np. studium o „naturalizmie“ straciwszy dla nas posmak polemiczny, zgadza się całkowicie z wnioskami doskonałej książki specjalisty dzisiejszego od tej epoki, P.Martino („Le naturalisme français“ Collection Armand Colin). Umiejętność pisania (język Sienkiewicza jest zawsze z tego punktu widzenia ponad wszelkie pochwały: jest to język „klasyczny“ we wszelkich znaczeniach tego słowa, aż kokietujący w późniejszych utworach manieryczną, świadomą swych wdzięków prostotą, zwłaszcza w sentencjach „filozoficznych“, wkładanych w usta dodatnich bohaterów) oraz doskonałe przygotowanie czynią zeń wzór „zawodowego literata“, którego innym przykładem w naszym piśmiennictwie jest Kraszewski; różnice między nimi wynikają z nadludzkiej, ale i nadmiernej, szkodliwej czasami dla rezultatu artystycznego, płodności pisarskiej starszego mistrza.

Zalety *Trylogii* jako obrazu historycznego świadczą również o znakomitym przygotowaniu autora. Co do *Potopu,* przyznają to nawet ci zoile, którzy w *Ogniem mieczem* widzą błędy szczegółów (sami nie wiedząc, że chorągiew „kozacka“ jest ówczesnym synonimem „pancernej“) i zasadnicze skrzywienie rzeczywistości historycznej; ale i o nie z punktu widzenia artystycznego mniejsza, skoro choćby język dialogów jest nieprześcignioną dotąd stylizacją XVII w. Tylko przygotowanie historyczne umożliwiło bogaty sztafaż obrazu, stanowiący o jego barwności i wyrazistości, swobodę, z jaką Sienkiewicz obraca się wśród realiów ówczesnego życia, tak jakby znane mu ono było z bezpośredniej

obserwacji. Nie powieści „współczesne“, przeważnie ubogie (zwłaszcza *Bez dogmatu*) jako obrazy ówczesnego świata, lecz powieści historyczne, (wyjątek nie podważający ogólnego prawidła o typowości dla realizmu malowidła współczesnej, codziennej, każdemu dostępnej, sprawdzalnej rzeczywistości) stanowią tytuł przynależności Sienkiewicza do trójcy reprezentantów realizmu powieściowego w Polsce. Pewne wątpliwości co do tego tytułu mogą powstać dopiero, gdy się weźmie pod uwagę niektóre niezauważone dotąd jego mankamenty czy właściwości, o których potem.

Do nich n i e należą moim zdaniem powszechnie znane i nie rzadko wytykane płycizny jego psychologizmu. Zwłaszcza zbytnią doskonałością postaci Skrzetuskiego martwili się krytycy *Trylogii*, jako jednym z jej głównych błędów estetycznych. Ale czy w swej doskonałości przewyższa on wiele np. Wołodyjowskiego? Prawda, jest pięknego wzrostu i ma piękną czarną brodę, gdy tamten kucyk i ma śmieszne płowe wąsiki, a z tym wszystkim jest kochliwy: ale czy to wyposaża małego rycerzyka w całe skomplikowanie natury ludzkiej, w każdej chwili miotanej sprzecznymi uczuciami? A z drugiej strony czy czyni go mniej doskonałym s u b s p e c i e a e t e r n i t a t i s, a przynajmniej w galerii fikcyjnych przedstawicieli heroicznej Polski? Lub weźmy Kmicica: czy poza błędami wynikającymi z gwałtowności, jedynej wady jego charakteru, nie jest równie godny tej galerii? I nie ma w tym nic złego: wszyscy oni stanowią odmiany — (dość wyraźne, żeby się nie pomylić co do osoby, i żeby urozmaicić fabułę prawdopodobnym udziałem, takiego właśnie, odpowiedniego do sytuacji bohatera) — doskonałego poza tym,

jak i ich towarzysze, „idealnego“*) amanta romansowego, *jeune premier* wspaniałej feerii powieściowej.

Subtelności psychologiczne, wysuwanie na pierwszy plan wewnętrznego życia działających postaci, byłoby sprzeczne z zasadniczymi postulatami podgatunku literackiego, do którego należą najcelniejsze powieści Sienkiewicza i zamazywałoby czysto fabularny ich artyzm i rysy barwnego obrazu świata zewnętrznego. Nieliczne epizody ukazujące walkę wewnętrzną bohaterów w obliczu decyzji, np. patetyczne zmagania się pychy osobistej z obowiązkiem patriotycznym w duszy wyidealizowanego wbrew historii księcia Jeremiego, nie mają charakteru realistycznego odtworzenia przeżyć, lecz raczej czegoś w rodzaju allegorycznych zapasów uosobionych namiętności o duszę człowieka w misteriach średniowiecznych.

Dopiero w kontekście powieści „współczesnej“, „obyczajowej“, czy „psychologicznej“, jaką np. w zamierzeniu jest

---

*) Ponieważ zaś w wyścigu z przeszkodami do serca i ręki bogdanki bohater powinien mieć rywala — nie całkiem pozbawionego szans jako „konkurent“, ale tak ustawionego, żeby sympatia czytelnika, trwożnie śledzącego losy „pierwszego amanta“ nie zachwiała się, broń Boże, na korzyść rywala (bo to mogłoby wpłynąć na zmniejszenie zainteresowania, związanego z jego powodzeniem, tj. z doprowadzeniem powieści do pomyślnego rozwiązania, połączonego z uwieńczeniem cnoty stosowną nagrodą — wieńcem Hymenu), więc rywal jest umieszczony we wrogim obozie, jest kozakiem w „Ogniem i mieczem“, stronnikiem szwedzkim w „Potopie“, zdrajcą gotowym (również ze względu na pochodzenie) solidaryzować się z najazdem turecko-tatarskim w „Panu Wołodyjowskim“. Ten postulat formalny obranego przez Sienkiewicza powieści, mniej szczęśliwie tylko, niż w ostatnim wypadku, gdzie autor posługuje się postacią fikcyjną, lub gdy w „Potopie“z niejakim prawdopodobieństwem charaktery-

Bez dogmatu) okazuje się niedostateczność psychologizmu Sienkiewicza. Ale i w tym sąd potomności potwierdza tylko sąd współcześników, sąd sprzed półwiecza. Już wówczas, pomimo suggestii nazwiska, nakazującego przychylne, a przynajmniej oględne stanowisko krytyki, pomimo mody na takie powieści w Europie, przyjęcie tych utworów przez publiczność nie daje się porównać z sukcesem powieści historycznych. Opinię powszechną o *Połanieckich* jako o najsłabszym utworze Sienkiewicza notuje I. Matuszewski w 1897 r. pisząc o *Quo vadis* (*Swoi i obcy*). Dziś, jeżeli wolno uogólnić osobiste wrażenia, *Bez dogmatu* jest szczytem nudy, a jego problematyka co chwila ociera się o śmieszność. Nie odczytywałem od dawna *Połanieckich*, (a warto by ze względu na pochlebny sąd wielkiego Tołstoja o tym utworze); w każdym razie nigdzie nie słychać, żeby wymieniano *Połanieckich* obok innych powieści malujących społeczeństwo polskie sprzed pół wieku, do któ-

---

zuje do tej roli księcia Bogusława — rozwiązany został wyraźnym przeinaczeniem historycznej postaci Bohuna. Iwan Bohun, jeden z najpoważniejszych członków starszyzny kozackiej — grupy społecznej walczącej o przeistoczenie się w arystokrację lokalną, reprezentatkę religijnych, społecznych i narodowościowych dążeń Ukrainy, niedługo potem jej oficjalnej szlachty, a i teraz szlacheckiej bardzo często z pochodzenia, związanej obyczajem i stylem życia ze szlachtą polską — Bohun (czytelnik nie wie nawet, że to nazwisko, że przy nim jest imię chrzestne; gotów myśleć, że to jakieś przeinaczenie od imienia Bohdan), ojciec dorosłego syna, naczelny wódz w końcowej fazie bitwy pod Beresteczkiem (o czym wie zresztą i mówi sam Sienkiewicz) w roli sentymentalnego „watażki“, lekkomyślnego „mołojca“, pochłoniętego pogonią za podwiką — to jeden ze śmieszniejszych błędów historycznych „Ogniem i mieczem“.

rych zwracamy się z ciekawością, nawet gdy nie są dziełami Prusa czy Orzeszkowej. Z tego względu wznowiono ostatnio (prędzej chyba jako reportaż z owej epoki) utwory A. Gruszeckiego. Prawda, że nowele Sienkiewicza, nie historyczne lecz współczesne, zwłaszcza na tle ludowym, do dziś dnia są czytane i wysoko, z całą słusznością, cenione; zauważyć jednak należy, że poza tym, iż są one jeszcze jednym świadectwem kompozycyjnego talentu autora, a w znacznej części jego doskonałej humorystyki, wzbudzają one zainteresowanie egzotycznością tła: Ameryka sprzed lat 70, lub dawniejsze, nie mniej od nas odległe stosunki najciemniejszych zakamarków wsi polskiej.

Nie jako malarz współczesnej sobie a bliskiej, podległej sprawdzeniu w świeżej zbiorowej pamięci, rzeczywistości polskiej wszedł Sienkiewicz i utrzymuje się w liczbie trzech największych powieściopisarzy swej epoki. Ale też rzeczywistość, której jest malarzem w swych arcydziełach, nie stała się przedmiotem innego wejrzenia, nie zmieniła się w naszych oczach od jego czasów: była dla naszych ojców, i jest dla nas — rzeczywistością historyczną; poprawki naukowe nie zmieniły nic istotnego w jej obrazie, bo jeśli nawet dotyczyły najważniejszych wypadków czy osób, nie zmieniły całości obrazu życia, stylu epoki. Perspektywa historyczna, którą posługiwał się Sienkiewicz, jest wystarczająca i na nasze potrzeby. Tożsamość odtwarzanej rzeczywistości w naszym i jego odczuciu jest jednym z momentów zapewniających niezmienność naszego sądu o twórcy obrazu.

I to jakiego obrazu! Barwy jego nie spłowiały do dziś dnia, kontury uderzają harmonią „kaligraficznej“ nieco,

płynnej linii i trafnością ogólnikowych nieco, nie uwzględniających subtelności, nie wchodzących zbytnio w szczegóły, ale wiernych z grubsza zarysów. Dar spostrzegawczy autora, jego wrażliwość na zewnętrzną, zmysłową stronę zjawisk, harmonizująca ze zmysłowym odczuwaniem życia, pozbawione są może zdolności odkrywania nieznanych ogółowi, niedostrzegalnych przy powierzchownej obserwacji przeżyć, a więc i siły uniezwyklania tego, co każdy z nas ma przed oczyma. Ten rodzaj daru spostrzegawczego nie pozwolił Sienkiewiczowi na cenne osiągnięcia w powieści współczesnej, psychologicznej, ale był wybornym narzędziem przy wtórnym zastosowaniu, przy budowie konstrukcyj mających na celu efekt komiczny (Sienkiewicz jest jednym z najlepszych u nas, a nawet w skali europejskiej, humorystów; humor — substancja tak wietrzejąca, doskonale wytrzymał u niego próbę lat), lub rekonstrukcję przez analogię obrazu życia środowisk odległych od nas w czasie lub w przestrzeni. Egzotycznych w najszerszym sensie słowa lub historycznych. Właśnie: zgodność osiągnięć daru spostrzegawczego Sienkiewicza z zapasem obserwacyj dostępnych przeciętnemu czytelnikowi potwierdza w świadomości czytelnika prawdę obrazu zawsze skończonego, pełnego, efektownego i plastycznego, nawet gdy przedstawiona rzeczywistość wykracza poza ramy prawdopobieństwa w miarach życia codziennego, dostępnego potocznej obserwacji: nikt z nas np. nie zetknął się z siłaczami takimi jak Longinus czy Ursus, ale i sama siła fizyczna jest czymś tak elementarnie znanym, i jej objawy u Sienkiewicza są podane w otoczeniu tak powszechnie obserwowanych a plastycznie i zwięźle od-

malowanych szczegółów, w tak realistycznym przedstawieniu, że nie podejrzewamy przesady, choć jesteśmy uderzeni niezwykłością siły, łamiącej kręgi pacierzowe potężnego przeciwnika ludzkiego czy zwierzęcego.

Biorąc „zużyty temat“ jak w *Quo vadis* (co już samo odstraszało od tej powieści subtelniejszych znawców literatury, takich jak krytyk angielski Edmund Gosse), Sienkiewicz rozwija go w kierunku, do którego się przyzwyczaił ogół, zadawalniając zachowawczy jego instynkt, potrzebę wychodzenia od tradycyjnej „formuły“, ale i olśniewając zarazem niewidzianym dotąd mistrzostwem wykonania, dając artystyczne wcielenie idei właściwych ogółowi, banalnych, ale w syntezie zadziwiająco jasnej i przekonywającej. Ta sama zdolność do syntezy przebija się w charakterologii Sienkiewicza, obcej pogłębieniu ale przeważnie trafnej i zaludniającej jego stronice mnóstwem pierwszo- i dalszo planowych figur, najchętniej pierwotnych i niezłożonych, ale poruszających się „jak żywe“; w opisach przyrody, w obrazach scen zbiorowych, zadziwiających wspaniałością ujmowanych zjawisk. Przekraczają one nasze doświadczenie, ale odwołują się doń w swych składnikach, zbudowanych jakby z materiału naszej potocznej obserwacji, więc realistycznych, sprawiających wrażenie prawdy. A w dodatku nęci nas nie sama tylko ich prawdziwość w połączeniu z efektowną barwnością: żeby przeciwdziałać najlżejszej nawet skłonności do zwykłego u czytelnika romansów „opuszczania opisów“, Sienkiewicz umie je nanizać na nić intrygującej, choć dość grubej i odpowiadającej tradycyjnemu schematowi fabuły, i to w ten sposób, jak zauważył już I. Matuszewski, pisząc o *Quo vadis*, że

w każdy opis czy obraz jest wplecione jakieś ogniwo akcji powieściowej, jakaś dramatyczna sytuacja, która rozwija się równolegle do rozwijania się obrazu.

Utwierdzając w niniejszej rewizji niewyblakłe walory mistrzostwa Sienkiewicza jako powieściopisarza i jego stanowisko między protagonistami realizmu, choć nieco odmiennego od najbardziej typowej postaci realizmu, zwróćmy jednak uwagę na niektóre strony jego twórczości, w których realizm jest niedostateczny; zastępuje go z wielkim powodzeniem u rozentuzjazmowanego czytelnika brawura, z jaką reprodukowany jest szablon literacki. Krytyczniejszego oka zupełnie jednak ona nie zadowalnia. Przykładem mógłby służyć punkt, nadający się do rozwinięcia w szerszej rozprawce: Sienkiewicz jako batalista.

Pod tym względem jego sława jest równie wielka jak niezasłużona, przynajmniej z punktu widzenia realizmu.

Te, tak mnogie i obszerne, pełne jaskrawych barw sceny szału bitewnego, od których dech nam zapierało w dzieciństwie, mają mniej jeszcze wspólnego z rzeczywistością historyczną, niż u Matejki przepyszna tkanina wzorzystych sukien i zbroi, napiętych mięśni i wyrazistych twarzy z rzeczywistym obrazem bitwy grunwaldzkiej. Może brak osobistego doświadczenia wojennego (choć i Żeromski nie posiadał go więcej, a pisał o wojnie z taką prawdą!) skłonił Sienkiewicza do poddania się tradycji literackiej, z *Iliady*, poprzez *Goffreda* Piotra Kochanowskiego, przemożnej i w epice polskiej. Tradycja ta w „Trylogii“ uległa zresztą zupełnie odmiennej recepcji, pozbawionej zamierzeń stylizatorsko-trawestacyjnych cechujących ją w *Panu Tadeuszu* (w najsłab-

szym bezwarunkowo ustępie nieśmiertelnego poematu). W ramach powieści historycznej prozą, ujętej realistycznie, tym mniej stosowne są te pojedynki homeryckie, w których wielkość wojownika mierzy się jego sprawnością w fechtunku (jeden z niewielu uprawianych za czasów Sienkiewicza sportów, a raczej ważna umiejętność praktyczna, wobec rozkwitu pojedynków, zwłaszcza na Zachodzie). Jeszcze na szczęście książę Jeremi nie jest wyniesiony pod tym względem ponad Wołodyjowskiego i nie bierze sam osobiście udziału w mêlée bitwy kawaleryjskiej. Bitwy zresztą, jeśli wie o niej tyle co my, czytelnicy, nie ogarnia w całości ani Wiśniowiecki ani jego panegirysta.

Tak samo, jak nie orientuje się w różnicy między fechtunkiem a umiejętnością władania bronią, potrzebną kawalerzyście, tak też obcy pozostaje Sienkiewicz temu, co się nazywa la réalité de la guerre, zarówno w szczegółach jak i w ogólnym obrazie. Że idzie za tradycją przesadnych liczebności armii ówczesnych, dopiero w ostatnich czasach redukowanych w umiejętnej analizie historyków, że operuje setkami tysięcy — nie można się gorszyć. Ale że i mniejsze oddziały wyprowadza przed nasze oczy nie ogarniając ich sam wyobraźnią — to już gorzej. Podjazdy po kilkaset koni (więc praktycznie biorąc — normalnej wielkości pułku jazdy w czasach wojny) wyprawiane są najczęściej z niewiadomo jakim zadaniem konkretnym; a już Zagłoba na czele swej setki semenów zachowuje się, jakby miał za sobą najwyżej dwóch jeźdźców. Rozciągłość oddziału w przestrzeni, długość kolumny marszowej, zaprowiantowanie i zafurażowanie, ubezpieczenie, biwakowanie wojska,

jego nieuchronne straty marszowe, zwłaszcza w koniach — wszystko to nie obchodzi Sienkiewicza. Wiśniowiecki wciąż ma swoje sześć tysięcy, z którymi wyszedł z Łubniów, tak zawsze gotowych do działania, jak ołowiani żołnierze wyjęci z pudełka; bohaterowie jego mają zawsze na podorędziu zapasowe konie, nie tylko na swoje potrzeby ale i na podarunki wraz z rzędami i garncem wystałego miodu. Złożonych uczuć w przeżyciach wojennych, np. lęku, opanowanego wysiłkiem ambitnej woli, nie będziemy się oczywiście doszukiwać w tych bohaterskich duszach z monolitu: chyba coś nie coś z tego ujawnia się w Zagłobie, w oświetleniu komicznym. Porównanie z batalistyką pisarzy, którzy sami poznali rzeczywistość wojny, z Tołstojem np. a choćby jeśli idzie o realia — z naszym Jeżem-Miłkowskim, byłoby znęcaniem się nad Sienkiewiczem*).

Nie naruszona za to w oczach naszych pozostała obywatelska zasługa Sienkiewicza, społeczne znaczenie jego działalności, dzięki któremu zajmował on w ciągu kilkunastu ostatnich lat życia stanowisko nieoficjalnego, nie potwierdzonego żadnym głosowaniem, niemniej jednak rzeczywistego reprezentanta narodu wobec całego cywilizowanego świata. I w dodatku — rzecz na pozór paradoksalna — w perspektywie lat znaczenie społeczne dzieła tego (w drugiej fazie dzia-

*) Już po oddaniu niniejszego do druku zapoznałem się z artykułem Andrzeja Stawara („Kuźnica z 5. VIII. 46), który w bardzo podobny sposób charakteryzuje batalistykę Sienkiewicza, potwierdzając słuszność moich obserwacyj. To samo odnosi się do artykułów Z. Szweykowskiego w „Życiu Literackim“ nr 12 oraz K. Wyki w „Twórczości“ nr 6 podnoszących baśniowość „Trylogii“.

łalności pisarskiej) rzecznika ideolgii zachowawczej, przedstawiciela klerykalno-kapitalistycznej prawicy społeczeństwa polskiego, właśnie z punktu widzenia ewolucji demokratycznej naszego społeczeństwa wydaje się donioślejsze, niż rola dzieła Orzeszkowej i Prusa, uważanych nie bez racji za orędowników demokracji. I nie dlatego, żeby, szlachcic z urodzenia na równi z nimi, miał on być „pokutującym szlachcicem“: wprost przeciwnie! Taki Żeromski, w którym widomie pulsowały soki gruntu, z którego wyrósł, tej macierzystej przeszłości szlacheckiej, — nigdy nie umiał przeciąć łączącej go z nią pępowiny; przez całe życie był „pokutującym szlachcicem“, prawym i nieodrodnym „synem koronnym“, uginającym się pod ciężarem dawnych grzechów i odziedziczonego obowiązku, gorączkowo wyrzucającym winy w bolesnych admonicjach „do braci starszych“, z niewypowiedzianą radością notującym każdą oznakę poprawy w swych fikcyjnych bohaterach i w postaciach z rzeczywistości („Drożyzna i Zamojszczyzna“). Sienkiewicz natomiast to raczej przykład bezbolesnego przekształcenia się potomków szlachty w burżuazję polską, dla której klejnot pozostaje przedmiotem ostentacji, sygnetem na palcu.

Ale nie w jego osobistym upozowaniu i nawet nie w ideologii leży istota społecznego znaczenia jego dzieła, ale w artystycznej suggestii tego dzieła i w jej zasięgu. „Trylogia“ „trafiła pod strzechy“; wiadomo to od dawna a potwierdzenie znajdzie każdy w „Pamiętnikach chłopów“ i w różnych wspomnieniach osobistego kontaktu ze wsią: „piękne poczytanie“ mawiał mój towarzysz bojowy, kowal z zapadłego podlaskiego powiatu. O Sienkiewiczu rozma-

wiałem z chłopami z Inflant, autochtonami odległego iłłuksztańskiego powiatu. I nie tylko trafiła pod strzechy — pierwsze dzieło ze szczytów literatury polskiej, któremu przypadł zaszczyt marzony przez Mickiewicza — ale dokonała jednego z największych przewrotów w dziejach narodu, którego świadkiem może być każdy, kto sięga pamięcią pół wieku wstecz.

W jaką rozpacz wprawiały mnie jako dziecko, w rozmowach z „kmiotkami“ specyficzne znaczenia dwóch słów: „Polaki“ (gdy mowa była o 63 r.) i „nasze“ (gdy mowa o wojsku). Dziś, cokolwiek by się myślało o naszej wsi, to jedno pewne — czasy i lata okupacji świadczą o tym wymownie — ludzie na wsi są Polakami, wiedzą, które wojsko jest nasze. Sprawiło to nie pouczające doświadczenie przeżytych, w czasie ostatnich lat trzydziestu, katastrof dziejowych: ten stan rzeczy dawał się zaobserwować już w pierwszym roku poprzedniej wojny europejskiej; zrodziła go „Trylogia“, „piękne poczytanie“ ludu polskiego. Przyjęcie tych książek było aktem przejęcia dziedzictwa dawnej Polski przez „warstwy niehistoryczne“, „nie związane żadną tradycją osobistą, rodową, z tymi, którzy kształtowali dawne dzieje“. Sienkiewicz, mówiąc dalej słowami prof. Kleinera, kazał się im poczuć synami bojowników Zbaraża i Grunwaldu, spadkobiercami wielkiej Rzeczypospolitej. Tworzył w duszach ogółu solidarność nowej i dawnej Polski.

A oprócz tego, dla całego narodu, lektura Sienkiewicza była szkołą energii i patriotyzmu, przygotowaniem do wysiłków zbiorowych o historycznym znaczeniu, których świadkiem jest ostatnie czterdziestolecie. I znowu — rzecz para-

doksalna: stawało się to niekiedy wbrew, czy ponad intencję nauczyciela, który zarazem potępił pierwszy wybuch sformowanej przez się energii (*Wiry*), nie zrozumiawszy jego istoty. A wystarczy przejrzeć choćby listę pseudonimów wojskowych, żeby osądzić, jak bardzo wpływ jego zaciążył na psychice zbiorowej, która (że przeniesiemy się z początków czterdziestolecia na jego schyłek) z pogardą odwróciła się od zagranicznych rozsądnych wzorów Hachy czy Quislinga, wybierając drogę „szałów heroicznych", „degli heroici furori". Oto, z okazji Sienkiewicza zacytowany, wcale pewnie nie spodziewany przezeń towarzysz, Giordano Bruno, męczennik wolnej do szału myśli! Ale „nikt nie zna dróg do potomności" i w jej pamięci nie wybiera współlokatorów, gdyż „nie gości w tych, które wybrał sam, pokojach".

ELIZA ORZESZKOWA

Ani w tych kilku rysach charakterystyki Sienkiewicza (z wyjątkiem może uwag o jego batalistyce), ani w składającej się z nich ogólnej opinii o tym pisarzu nie znajdziemy nic bardzo sprzecznego z wyobrażeniami, jakie urobiły się o nim przed półwiekiem. Inaczej z Orzeszkową. Już społeczne znaczenie jej dzieła (że zaczniemy od spraw, na których skończyliśmy uwagi o autorze *Trylogii*) zgoła inaczej przedstawia się niż w chwili jego powstawania. Wpłynęły na to przede wszystkim zmiany w rzeczywistości (inaczej, niż widzieliśmy to u Sienkiewicza, którego rzeczywistość pozostała taką, jaką była — „historyczną", w jego aktualnych artystycznie dla nas utworach), w rzeczywistości ją otaczającej, którą Orzeszkowa-nauczycielka starała się przekształcić swymi dziełami, będącymi zarazem tej rzeczywistości artystycznym ujęciem.

Zmiany te wykraczają poza zwykłe oddziaływanie długiej lat kolei, która sama potrafiłaby zdezaktualizować doraźne tendencje dydaktycznych powieści (np. pouczenie pamiętnika *Wacławy*, aby panny „z towarzystwa" bez posagów, więc nie mogące wyjść za mąż, brały się do pracy, zamiast siedzieć na fartuszku krewnych, aby nie gardziły nawet rzemiosłem).

Zmienił się nie tylko układ stosunków ekonomicznych

i społecznych. Kraj, do którego zwracała się pisarka, zmienił swe granice i swoje oblicze narodowościowe. Nie ma ghetta, którego najpiękniejszą epopeją pozostanie na zawsze *Meir Ezofowicz*; nie ma białoruskich chłopów i współżyjącej z nimi szlachty zaściankowej; nie ma zarobkowej emigracji inteligencji i konieczności zwalczania niepożądanych wpływów tego zjawiska na ideologię społeczeństwa. Sprawa kobieca rozwiązała się ponad przewidywania szybko i radykalniej niż tego żądały Wacławy i Marty. Z dydaktycznej strony twórczości Orzeszkowej pozostało tylko wezwanie do pracy, tylko najogólniejsze pouczenie „kochajmy się", tylko tchnienie zawsze aktualnego humanitaryzmu.

To, co ściślej nazwać byśmy mogli „znaczeniem społecznym" jej dzieła, nie tylko nas dziś nie zmusza do merytorycznego „zajęcia stanowiska" względem niego, lecz może być również pominięte z historycznego punktu widzenia, gdyż nie zadecydowało samodzielnie (inaczej niż wpływ *Trylogii* w zakresie sformowania się demokracji polskiej) o żadnych przemianach rzeczywistości: jakże bezsilnym okazał się jej głos w sprawie żydowskiej! Nawet w zakresie emancypacji kobiet, Wacławy i Marty podążyły szybciej i radykalniej swoją drogą niż to im doradzała i przewidywała Orzeszkowa.

Nie będziemy też z okazji jubileuszu poruszali jej biografii, ani tego, o ile jej osobiste życie odpowiadało utrwalonemu w legendzie obliczu cnotliwej nauczycielki narodu — różnie o tym mówią ludzie, a nawet w podręczniku szkolnym J. Kleinera i towarzyszy przebija się rewizjonistyczna tendencja w sprawie jej stosunku do pierwszego męża, znanego do-

tychczas w jednostronnym oświetleniu władającej piórem małżonki. I bez tego będziemy mieli dość materiału do rewizji, jeśli ograniczymy się do artystycznego aspektu jej puścizny, jedynie dziś aktualnego, niezależnego od zmian rzeczywistości i koniunktury politycznej, bardzo złożonego, nie łatwo dającego się ocenić w jednym zdaniu wartościującego sądu.

Trzeba wziąć pod uwagę rozległość jej dzieła i rozległość w czasie jego powstawania. Kiedy jej towarzysze byli dopiero autorami garści nowel, a najwyżej paru krótkich powieści i przystępowali dopiero do wydawania tych utworów, które miały zapewnić im trwały rozgłos — zaczynało wychodzić zbiorowe wydanie jej dzieł w 47 tomach (1884—1889 u Lewentala). Nic więc dziwnego, że mamy tu rzeczy mierne obok świetnych i że przeważa w nich archaiczna technika, na której wprawiła sobie rękę wiele pisząca debiutantka. We wspomnianym właśnie wydaniu przeczytałem niedawno *Pamiętnik Wacławy*. Aż zabawne, jak to pisane, ba, wykaligrafowane według wzorków romantycznych! Można to przyjąć jako wskazówkę do rewizji przyjętego podziału historii literatury na okresy „romantyczny“ i „pozytywistyczny“ z granicą w powstaniu styczniowym: „pozytywizm“ w momencie, gdy jest ruchem bojowym, gdy walczy, współcześnie z publikacją *Pamiętnika Wacławy* (1867, osobno 1871), nie jest prądem literackim, nie posiada własnego wyrazu artystycznego; arcydzieła naszej trójcy są wszystkie późniejsze, przypadają dopiero na dziewiąty dziesiątek lat ub. w., a ideologicznie biorąc, są w wysokim stopniu reakcją antypozytywistyczną.

Orzeszkowa jako artystka wychodzi z romantyzmu (i, antycypując, można dodać, wraca do romantyzmu na schyłku życia, ideologicznie i artystycznie, wydając *Gloria victis* !). Jest dość rzadkim przykładem w literaturze europejskiej tych pisarzy, którzy dzięki swej długotrwałej działalności byli realnym pomostem łączącym epokę romantyzmu z neoromantyzmem, „modernizmem" czy symbolizmem. Takim był Ibsen: i jak on, który, zanim zatoczył krąg swej działalności, stał się w jej środku czołowym dramaturgiem naturalizmu europejskiego, tak i Orzeszkowa, u szczytu swej dojrzałości twórczej dała jedyną właściwie powieść polską, stanowiącą godny i stylowy odpowiednik wielkiej powieści rosyjskiej i naturalizmu francuskiego.

Ale *Cham* powstanie dopiero dwadzieścia lat później; tymczasem młoda Eliza kaligrafuje; jej troska o styl ukazuje w niej poetkę w węższym sensie słowa, zapowiada poprzedniczkę Żeromskiego (a o tym związku genetycznym nigdy nie przypominano dostatecznie!). Również i wzorki, według których kaligrafuje swe zaokrąglone okresy, anaforyczne ustępy, nawroty motywów, powtórzenia liryczne w rodzaju refrenów, charakterystyczne dla poezji stylistyczne i kompozycyjne chwyty, są typowo romantyczne, w powieści realistycznej mniej stosowne. W charakterystykach postaci działających wielką rolę powierza autorka ich „gestowi słownemu" (wszystkie „kwestie" panny Rozalii, ubogiej a rzeczywistej kuzynki, spod miodu słów wysuwającej zjadliwe żądło, posiadają jednakową budowę pod względem logicznym i składniowym, z powracającymi stale zwrotami, zastępując tym jakby, m u t a t i s m u t a n d i s, ośmieszone uwagi autorskie w ro-

dzaju „zbrodniarz z piekielnym uśmiechem na wykrzywionych namiętnością ustach“ itp.). Dotknęliśmy w tej chwili formalnej strony charakterystyk, przypominającej tyrady bohaterów tragedyj Wiktora Hugo i maskę, gwałtem a nazawsze przybitą do twarzy nieszczęśliwego „l'homme qui rit“. Jeśli chodzi o realną treść tych charakterystyk, to znajdujemy się w kręgu „realizmu“ romantycznego: czarnych charakterów, tak czarnych, że aż napełnia to smutkiem i obrzydzeniem do życia tych właśnie, którzy noszą te maski, interpretowanych zawiścią społeczną Stendhala i uczuciowym apercypowaniem potęgi pieniądza, — wraz z jednoczesnym snobowaniem się na arystokratyzm — Balzaca. A może te wszystkie analogie literackie należy skupić, z dodatkiem sprawy kobiecej, w jedną rewolucyjno-salonowo-kobiecą syntezę i zastąpić wpływem pani George Sand? Technika Orzeszkowej wydaje się na ogół archaiczna nie tylko z naszego punktu widzenia, ale nawet w porównaniu ze współczesnym powieściopisarstwem polskim Jeża czy Kraszewskiego; w jej świetle uwydatnia się nowatorstwo Sienkiewicza.

Poruszyliśmy tyle spraw z zakresu genetyki i poetyki historycznej, a nie przeszliśmy jeszcze do tego, co stanowi trwałą artystyczną puściznę Orzeszkowej. I tu również uderza niewyzbycie się spadku romantyzmu; a nawet wśród jej zalet — niektóre wytłumaczyć można praktyką poezji w ściślejszym znaczeniu słowa, ponieważ brak ich najczęściej w utworach typowych dla powieściopisarstwa realistycznego.

Nie reprezentuje go napewno pierwsze chronologiczne arcydzieło Orzeszkowej: *Meir Ezofowicz* (1878). Ile razy

go czytałem — po raz pierwszy w dziewiątym roku życia — sprawiał na mnie wrażenie bajki o zaczarowanym, niedostępnym ludzkiemu wejrzeniu, nierzeczywistym świecie. Dziś, jak mi się zdaje, wiem gdzie szukać przyczyny tego wrażenia: nie tyle w egzotyczności (istotnej zresztą) tła, ile w ukształtowaniu formalnym. Jeśli jest jakiś obszerny utwór prozy narracyjnej, który można nazwać z całym przekonaniem (bardziej niż Gogol *Martwe dusze*) „poematem" — to jest nim *Meir Ezofowicz*. Nie dla pewnej domieszki „poetyczności", jaką zawiera — tego u nas w Polsce, niestety, nigdy nie brak w powieściopisarstwie; ale dla bardziej istotnych, świadomie użytych przez autorkę, chwytów artystycznych. Nie miejsce tu na szczegółową ich analizę, zwłaszcza budowy, kompozycji i charakterologii. Zwrócę tylko uwagę na właściwości najbardziej zewnętrznej, więc najbardziej rzucającej się w oczy warstwicy — „szaty językowej": całe ustępy są pisane „prozą rytmiczną"; ale mniejsza i o to; subtelniejszym i z większą jeszcze konsekwencją użytym chwytem jest przestylizowanie całego języka; nie tylko w dialogach i monologach wewnętrznych działających postaci, i to ponad potrzebę „charakterystyki językowej", ale i w języku autora, w samej narracji, tu i ówdzie jest to widoczne. Epos zamkniętego środowiska żydowskiego napisane jest „po żydowsku", tj. językiem polskim odpowiednio przestylizowanym za pomocą wzorowania się to na języku Biblii, to na dochodzących do świadomości polskiego czytelnika echach Talmudu, to wprost na „żydłaczeniu" litwackim. Oczywiście — umiejętnie wypranym ze zwykle wyzyskiwanych

elementów komizmu; zachowuje się tu jedynie swoisty rytm czy raczej melodykę tej mowy.

W szeregu innych powieści i nowel Orzeszkowej, choć nie pretendujących do tytułu „poematu“ (mimo buchającego z nich liryzmu, np. z tegoż cyklu żydowskiego *Silny Samson* i *Gedali*, ale to inna sprawa), należnego nie wielu tylko utworom narracyjnym prozą w naszej literaturze, na przestrzeni od *Zemsty Panny Urszuli* Dominika Magnuszewskiego po *Zazdrość i medycynę* Michała Choromańskiego — operuje Orzeszkowa rozmaitymi chwytami kompozycyjnymi i stylistycznymi, których właściwym miejscem zastosowania jest raczej „poezja“ w węższym sensie. W powieści realistycznej, gdzie walory formalne powinny być jak najdyskretniej ukryte, a w każdym razie nie wysuwane na plan pierwszy, są one mniej stosowne. Niezauważalność ekspresji, język jak najbardziej potoczny, w roli wyłącznie komunikatywnej, unikanie schematyzmu w budowie obrazu życia, zawsze pełnego niespodzianek, nie układającego się w żadne sztywne schematy — oto powszechnie odczuwane i łatwo dające się rozumowo uzasadnić postulaty poetyki normatywnej w zakresie realizmu powieściowego, dostarczającego rozkoszy odnajdywania w słowie nieustannie odpływającego w przeszłość świata.

Schematyzm budowy rzuca się w oczy przy lekturze powieści Orzeszkowej, zwłaszcza w jej późniejszej, schyłkowej dobie twórczości. Np. stale powtarzający się paralelizm czy kontrastowanie dodatnich postaci, poświęcających życie wypełnianiu obowiązku twardej pracy na rodzinnym gruncie, z istotami w ten czy inny sposób wyrwanymi z ziemi.

Schemat przejęty i ostatecznie zbanalizowany przez Rodziewiczównę, uwidacznia wprawdzie morał czy tendencję utworu, nie powiększa jednak na pewno jego wartości „estetycznej“. Ale nie zawsze jawnie występujące walory formalne są czynnikiem ujemnym w ogólnym wrażeniu, wywieranym przez ten czy inny utwór Orzeszkowej, zwłaszcza z doby rozkwitu jej talentu, między *Meirem Ezofowiczem* a *Bene nati* powiedzmy (gdyż po nich idą bezpośrednio, rozpoczynające praktykę przed chwilą opisanego schematu, *Dwa bieguny* w r. 1892, a *Pieśń przerwana* z 1896, którą gdzieś porównywano z *Latarnikiem*, jest zbyt ckliwą i nieprawdopodobną bajeczką); czasem, i pod pewnemi względami, wychodzi to im na korzyść.

Język własny Orzeszkowej jest bardzo archaiczną i sztucznie wytworną polszczyzną literacką, pozbawioną łatwości, naturalności i prostoty (u każdego z nich innej) jej kolegów po piórze; pisała nim aż do śmierci, mimo że naokoło mówiono zupełnie inaczej. Nawet *Cham*, jej arcydzieło najbardziej nowoczesne, awangardowe w chwili powstawania jako zamysł, jako śmiała koncepcja psychologa i moralisty, pisany jest nie inaczej; spostrzegłem to, czytając go, zdanie po zdaniu, jako arcydzieło godne sprezentowania obcokrajowcom, z mymi słuchaczami w Brukseli: dla przekładu trzeba było co krok zmieniać łaciński szyk słów, naprawiać inwersje, rozwiązywać peryfrazy. Ale właśnie w ustępach poetyckich wysokiej klasy, których tyle u niej znajdujemy, język Orzeszkowej wyzbywa się swej sztywności i przyrodzoną dostojnością dopasowuje się doskonale do

kunsztownego wyrazu wzniosłej myśli, patetycznych uczuć, czy do odmalowania lirycznego krajobrazu.

Staranna, czasem nazbyt schematyczna kompozycja ma przynajmniej tę dobrą stronę, że wśród dzieł Orzeszkowej nie znajdujemy takich potworności kompozycyjnych jak *Emancypantki* czy *Lalka*. Czasem nawet przesada schematyzmu, dochodząca do abstrakcyjnego prawie ujęcia rzeczywistości, oddaje dobre usługi — jeśli nie powieściopisarce, to moralistce. Tak np. *A... B... C...*, pierwsza z trzech godnych uwagi nowel (w Bibliotece Dzieł Wyborowych), przedstawiająca prześladowanie „tajnego nauczania" i dlatego ze względów cenzuralnych przenosząca, bardzo niezgrabnie zresztą, akcję z „Ongrodu" (zwykły anagram Grodna) do „wielkiego miasta wielkich Niemiec", tyle przynajmnej zyskuje pod względem generalizacji tematu, ile traci pod względem barwności przedstawienia środowiska. Ze sprawy dziewczyny, ukaranej za nauczanie polskiego elementarza, czy nawet z hołdu dla tych skromnych na pół świadomych „siłaczek" kultury polskiej, otoczonych czcią ludu, któremu służą, nowela, — w swym prawie nagim schematyzmie, po wyabstrachowaniu samego problemu — staje się terenem unaocznienia przeciwstawności praw państwa czy zbiorowości — prawu jednostki do czynienia dobra. Jest to problemat na miarę i w stylu Tołstoja, który również, przy całej epickości swego geniuszu, nie unika schematyzacji i planowego operowania wątkami treści i ich kontrastami dla propagandy swych idei moralnych.

Zupełnie tołstojowską satyrą na dobroczynność kaprysu rozpróżniaczonych bogaczy i przeciwstawieniem temu prostej,

nieświadomej własnej ceny — dobroci biednych, jest ostatnia z trzech nowel *Dobra pani*: jest to zarazem szczyt planowego operowania składnikami treści, rytmizacją wątków, podanych kolejno w identycznej, z małymi odmianami, szacie słownej. Prawie dokładnie ta sama historia kolejnych faworytów poszukującej ujścia dla dobroci swego serca pani — szlachcianeczki z zaścianka, pieska pokojowego, małej sierotki, papugi; łańcuch urywa się na Włochu-wirtuozie, którego zapanowanie w sercu „dobrej pani" jest równoczesne z tragicznym zamknięciem dziejów rozpieszczonej i odrzuconej z powrotem w nędzę dziewczynki.

Nie tak schematyczna w budowie, realistyczna w przedstawieniu tła — wieczornicy w chacie białoruskiej, choć obramiona poetyckimi obrazami ciemnej zimowej nocy, gdy człowiek w mroku wydaje się jak „nieskończona małość", płynąca po morzu „nieskończonej wielkości" — jest nowela *W zimowy wieczór*. Jesteśmy tu w kręgu zagadnień moralnych i społecznych godnych Tołstoja i zawsze dlań aktualnych: zbrodniarz poszukuje chwilowego spoczynku w ucieczce pod strzechą statecznego gospodarza, rozważającego, ożywione tą okolicznością, wspomnienia swego stosunku do syna, pchniętego na drogę występku przez pobyt w więzieniu za błahe przewinienie; przy tej okazji skontrastowanie uświadamiającej się w sumieniu despotycznego ojca winy wobec syna, z bezlitosnym, praktycznie utylitarnym traktowaniem wyrzutka społeczeństwa przez ogół. Ledwie dyskretnie autorka pozwala się domyślać w przypadkowym spotkaniu konfrontacji ojca i syna, despotycznej normy społecznej i jej zbrodniczej ofiary.

Niebezpodstawnie łączymy te nowele, ujęte zresztą przez samą autorkę w całość książkową, z atmosferą zagadnień moralnych, jak powiedzieliśmy, na miarę i w stylu wielkiego mistrza realizmu rosyjskiego, nie rezygnującego z „przeklętych zagadnień". Wydane na krótko przed *Chamem*, powstały one, jakby na marginesie, w czasie pracy nad utworem, w którym Orzeszkowa umiała wykazać swe podwójne oblicze: obserwatorki świata i natury ludzkiej, a zarazem moralistki o wszechludzkich zainteresowaniach, poszukującej rozwiązania najzawilszych kwestyj na ścieżkach bardzo dalekich od toru, na który wyszła z pensji Panien Sakramentek. Zestawienie przyziemnego, realnego aspektu miłości płciowej z ewangelicznym stosunkiem cnotliwego prostaka do ladacznicy, przeprowadzone jest w książce z mistrzostwem, które stawia tę powieść w rzędzie klejnotów literatury powszechnej XIX w. i legitymuje powieściopisarstwo polskie wobec Europy.

Autorka takiego dzieła, którego znaczenia nawet szkicowo tu nie zamierzam przedstawić; jednocześnie epigonka romantyzmu i prekursorka „powieści prozą poetycką", a przynajmniej „powieści lirycznej" Żeromskiego; moralistka, wznosząca się sporadycznie — ponad dydaktyzm praktycznych przepisów postępowania w życiu codziennym — w regiony najwznioślejszych zagadnień; umiejąca wychodzić poza ciasne przegródki narodowościowe i kastowe, idealizującą sztuką uwieczniająca rzeczywistość małomiasteczkowego ghetta i wsi białoruskiej, a zarazem gorąca patriotka, tradycjonalistka, poetka mogiły powstańczej — oto wielka osobowość literacka, poszukująca nowej i dokładniejszej syntezy.

BOLESŁAW PRUS

1

Pogląd, z którym mam zamiar polemizować, trudno by mi było przytoczyć w jakimś autentycznym sformułowaniu. Nie wiem nawet czy takie istnieje; może właśnie ujęty w ścisłą i konkretną formułę słowną pogląd taki dawno by był zaatakowany i obalony, a trwałość swą zawdzięcza mglistemu i nieuchwytnemu bytowaniu w opinii, czy raczej w odczuciu szerokich kół czytelniczych, tej, decydującej o powodzeniu i losie książki (niezależnie a często wbrew głosom krytyki) warstwy, nie dającej się wyraźniej wyodrębnić: „inteligencji“, a może nawet lepiej powiedzieć „szerokiego ogółu“.

Pogląd ten, a raczej typowy mit społeczny posiada już za sobą długą przeszłość. Czterdzieści pięć lat co najmniej. Mogę to poświadczyć wspomnieniami z dzieciństwa — byłem dostatecznie już świadomy i oczytany: *Trylogię* umiałem na pamięć, a prawie równie gorliwie nawracałem do *Listów* i *Szkiców amerykańskich* Sienkiewicza, do *Hani* i *Szkiców węglem*; czterotomowy Prus w wydaniu jubileuszowym Wawelberga, kusząco umieszczony nad biurkiem, przy którym „przygotowywałem lekcje“, kradł mi lwią część długich godzin, poświęconych oficjalnie zawsze

marnemu odrabianiu zadań szkolnych. Pogląd zaś, o którym mówię, powstał zapewne kilka lat przedtem, w ostatnim dziesięcioleciu XIX w., w apogeum sławy narodowej i międzynarodowej Sienkiewicza, głównie może właśnie jako reakcja na nią pewnej części społeczeństwa. To ujęcie znaczenia Prusa jako pisarza i roli jego wśród nurtów ideologiczno-społecznych pozostaje więc, jak się zdaje, w stosunku funkcjonalnym do krystalizującego się wówczas stanowiska Sienkiewicza, a zrodziło się z chęci przeciwstawienia, skontrastowania z hegemonem literatury ówczesnej równoważnego mu talentem twórcy.

Pomimo bowiem ubóstwienia Sienkiewicza, jako artysty, przez szeroki ogół, pomimo pochlebiającego dumie narodowej wszechświatowego sukcesu *Quo vadis*, w znacznej części społeczeństwa musiały niewątpliwie obudzić sprzeciw trzy jego wielkie powieści, stanowiące dorobek pierwszych lat tego dziesięciolecia. Tu już nie chodziło o tradycjonalistyczną zachowawczość ujawnioną w dostatecznej mierze w *Trylogii*: przeniesiona w przeszłość, oświetlająca swoistą historiozofią dzieje przodków, została ona przyjęta z poklaskiem, jako „pokrzepienie serc". Ale przyjęcie w planie historiozofii ogólno ludzkiej i filozofii „praktycznego rozumu" stanowiska wyraźnie konfesyjnego, rozstrzyganie „wiecznych zagadnień" stwierdzeniem, że „msza się wciąż odprawia", a również, jeśli nie bardziej jeszcze, zasadnicze, czy z niepokonanego instynktu wynikające proklamowanie siebie rzecznikiem arystokracji, nie mogły nie napotkać oporu w społeczeństwie, którego z dawna uznanym wieszczem był Mickiewicz. „Chamy" w ustach Zagłoby i pod adresem wro-

gów Polski — raziło tylko subtelniejsze sumienia; analogiczna postawa wykwintnego i wyidealizowanego Petroniusza na arenie starożytnego Rzymu (traktowanego zawsze jako pólko doświadczalne ludzkości), oraz ograniczenie w dwóch wielkich powieściach współczesnych reprezentacji Polski do warstwy wielkoświatowych snobów, spędzających pół życia w modnych miejscowościach zagranicznych, już choćby tym potwierdzających ciążący na tej warstwie zarzut kosmopolityzmu i obcości rdzennym interesom narodu — nie mogły być sympatyczne dla większości inteligencji, która, jeśli nawet przyjmiemy mit o jej szlacheckim rodowodzie, odziedziczyła po swych dalekich przodkach swoisty demokratyzm, po bliższych — skłonności liberalne, a po jednych i po drugich — niechęć klasową do „panów“ i szyderczy stosunek do zcudzoziemczałych „hrabiów“. W jej więc świadomości, zanim doszło do otwartych ataków na Sienkiewicza, Prus stał się przedstawicielem demokracji i postępu w przeciwstawieniu do autora *Quo vadis,* arystokraty i wstecznika, któremu jednak, jakby honorując długo jeszcze i potem żywotne przywileje arystokratów w dyplomacji, wyrażono jakby ciche „agrément“ dla objętej przezeń reprezentacji na terenie międzynarodowym.

Jeszcze świadomość inteligencji, zwłaszcza młodzieży interesującej się literaturą, żywo reagowała na pośmiertne fazy „antagonizmu dwóch wieszczów“, czynnie, jeśli nadarzała się okazja, interweniując na rzecz pokrzywdzonego jej zdaniem w podziale zaszczytów Juliusza, jego też, wzorem kilku poprzedzających generacyj, mianując swym właściwym poetą w którego wcielił się „duch wieczny rewolucjoni-

sta, duch młodości idącej beztrwożnie naprzód. Jeszcze literatura była właściwie jedynym polem zamanifestowania swych przekonań: czynnie — dla pisarza; przynajmniej „zajęciem dla stanowiska“ — dla czytelnika. Zajęcie stanowiska wobec Sienkiewicza i Prusa było zadaniem chwili; sympatia, zwłaszcza postępowej Warszawy, która także i ze względu na umiejscowienie akcji większości jego utworów poczuwała się do specjalnej z nim bliskości, otoczyła Prusa, humanitarystę — więc „demokratę“, entuzjastę nauki — więc „postępowca“; ujęła się za nim przy nierównym podziale zaszczytów, sukcesów międzynarodowych i hołdów współczesnych rodaków. Ponad łatwość podobania się masom autora *Trylogii*, wyniesiono subtelniejszą i zaadresowaną do wykwintniejszego smaku sztukę Prusa. Jego „opera magna“, których serię właśnie w tym czasie kończył, uznano za arcydzieła, a przynajmniej *Lalkę* wobec oczywistych błędów artystycznych *Emancypantek* i wobec pewnej ingrediencji antyartystycznego pedantyzmu w *Faraonie*.

Do rysów sylwetki pisarskiej, mających przynajmniej w pewnym stopniu i z koniecznymi zastrzeżeniami oparcie w realnych właściwościach jego dzieła, zaczęły się dołączać rysy stanowiące niejako domyślną konsekwencję przed chwilą wymienionych określeń: demokrata — więc orędownik socjalizmu; entuzjasta nauk ścisłych — więc „naukowiec“, „wolnomyśliciel“; humanitarysta — więc wróg rasowych przesądów, orędownik asymilacji, co było szczególnie nieobojętne ze względu na znaczny procent Żydów w składzie inteligencji polskiej, zwłaszcza wśród jej rady-

kalnych odłamów; postępowiec — więc patron emancypacji kobiet. Znalazły sę wprawdzie głosy nienawistne, odsądzające go od miana dobrego Polaka za rzekomo negatywny stosunek do walki czynnej o niepodległość, ujawniony w *Omyłce*, za zbliżenie się do kół ugodowych; insynuacje te zostały oczywiście odepchnięte ze wzgardą. Zbyt wyraźny był rozumny patriotyzm Prusa i ciągła troska o losy ojczyzny u tego ekspowstańca, choć dzisiejszego pacyfisty. Wszystko to razem sprzyjało utworzeniu się pewnego mitu o Prusie, mitu nie konfrontowanego z tekstem jego dzieł: jeśli ukazywały się faktyczne niezgodności — „tym gorzej dla faktów". Mity są podstawą wiary, a wiara jest ślepa i posłuszna interpretatorom mitów.

2

Bezstronni w „antagonizmie dwóch powieściopisarzy" sprzed lat pięćdziesięciu, stwierdźmy na wstępie, że nie ma w nim zupełnie (inaczej niż w „antagonizmie dwóch wieszczów" romantycznych) udziału osobistego samych przeciwstawianych sobie twórców. Przeciwnie, choć nic nie wiemy o ich towarzyskich stosunkach (przypuszczamy, że nie były zbyt bliskie, choć należeli obaj do tych samych kół warszawskich i drukowali w okresie apogeum swej sławy w tych samych pismach, z *Tygodnikiem Illustrowanym* na czele), możemy zauważyć w sposobie odzywania się wzajemnie o sobie w druku dosyć kurtuazji; u Sienkiewicza można znaleźć nawet piękne wystąpienie w obronie Prusa, świadczące co najmniej o rycerskości pióra i o żywym poczuciu obowiązków koleżeńskich. Jeśli zaś chodzi

o rysy, składające się na powyżej sformułowany obraz Prusa-pisarza, bytujący dawno i długo w świadomości ogółu naszej inteligencji, rysy zaostrzające przeciwstawność tych dwóch znakomitych współcześników, to można zauważyć, co następuje.

Określenie demokrata nie jest niestosowne, gdy chodzi o Prusa jako pisarza czy osobistość. Jego życie proste i skromne, unikające obowiązków towarzyskich, nawet zaszczytów związanych ze sławą pisarską, obce wszelkiemu snobizmowi, wolne od fanaberii złota i przywileju; jego stawanie w każdym sporze społecznym po stronie wyzyskiwanych, uboższych, po stronie słabszych w walce o byt; konkretnie, po stronie chłopów, w starciu ze dworem, i proletariatu, wyzyskiwanego przez kapitał (*Powracająca fala*, *Michałko*), po stronie wyrobnika, czy pokrzywdzonej szwaczki (*Sukienka balowa*); jego współczucie dla pariasów wszelkiego autoramentu (znajdy w *Grzechach dzieciństwa* i w *Placówce*) — wszystko to razem legitymuje ten tytuł. Ale już przy ostatnim punkcie ogarnia wątpliwość: czy tego współczucia dla „poniżonych i zelżonych“ nie byłoby właściwiej przypisać humanitaryzmowi Prusa, jego szerokiemu altruizmowi, wszechogarniającej litości, która spływa i na zwierzęta, wzruszając ich nieszczęściami (z niezapomnianą przygodą Karuska Anielki na czele) czułego czytelnika?

Niedzisiejszego to bowiem autoramentu „demokrata“, ten Aleksander Głowacki, dzieło swego żywota sygnujący godłem herbowym, a w poufnych listach podpisujący się „Stary szlachcic“. Stary szlachcic i szlachcic tradycyjny,

w tym znaczeniu, które ustaliło się na dobre w XIX w., które stosuje Mickiewicz do siebie, do swej „historii szlacheckiej“. W innym, ogólnoeuropejskim znaczeniu — arystokraty, członka klasy panującej dzięki przywilejowi rodowemu — zjawia się to słowo w literaturze XIX w. dość rzadko, czasem np. u Słowackiego, gdy zwraca się do Krasińskiego per „mój szlachcicu“, czy gdy tak określa w listach nawet swych krewnych-ziemian. Ale w ostatnim wypadku występuje raczej znaczenie „człowieka wiejskiego“ (w przeciwstawieniu do miastowego, oderwanego od gruntu, mieszkańca Warszawy, Genewy, Florencji, Paryża, jakim był sam Słowacki).

W tym też znaczeniu stosuje się ono w pełni do Prusa: mimo że całe życie, z wyjątkiem wczesnej młodości, spędził w oderwaniu od wsi, między Warszawą a Nałęczowem, miejscem wypoczynku letniego, nie było ponad niego malarza polskiej wsi na wszystkich szczeblach jej drabiny społecznej. Od nędzarskiej chałupy i zadymionej karczmy żydowskiej, po wykwintne życie dworu (w *Anielce*), czy pałacu (w *Grzechach dzieciństwa*); od półczłowieczej postaci wykoślawionej nędzą i uciskiem pomywaczki z czworaków (tamże) — do hardo idącego ku ruinie z wiarą w chroniący przed zdeklasowaniem talizman urodzenia dziedzica (*Stara bajka*), poznajemy wszelkie środowiska i wszelkie typy bytowania wiejskiego: zagrodę chłopską we wsi i na uboczu, bezrolnych i gospodarzy, noszących się z asana kowali i młynarzy wiejskich (*Przygoda Stasia*), folwarczek na pustkowiu (*Anielka*) i folwarczek podmiejski (*Omyłka*), czworaki dworskie, oficynę, kuchnię

i salony dziedziców, pachciarzy i mieszkańców plebanii. Ale może o wiele jeszcze większe znaczenie, niż rozległość obrazu i urozmaicenie jego składników, posiada bogactwo realiów, jako rysów tego obrazu, a zwłaszcza dobór ich pod specjalnym, tradycyjnie wiejskim kątem widzenia: jeśli ktoś jedzie — poznajemy koniecznie jego ekwipaż, zaprzęg oraz sposób, w jaki koń jego jest utrzymywany i powożony (np. w *Przygodzie Stasia*, której, przy sposobności mówiąc, końcowe sceny więcej dają na paru stronicach dla charakterystyki wiejskiego życia szlacheckiego w Polsce drugiej połowy XIX w., niż wszystkie trzy wielkie tomy *Połanieckich*, a nawet niż całe dzieło Sienkiewicza razem wzięte). Nie tylko zresztą Sienkiewicz, ten wyjątkowo zurbanizowany emigrant ze wsi, czy Orzeszkowa, konwenansami wychowania panienki z zamożnej sfery „obywatelskiej" skrępowana we wczesnym, a na całe życie skutecznym poznawaniu życia wiejskiego, ale — śmiało można powiedzieć — nikt z bliższych ani dalszych współcześników Prusa w literaturze nie dał tak wyczerpującego, wszechstronnego, z właściwego kąta widzenia odmalowanego obrazu życia wiejskiego, jak on. Pomijam tu artystyczną jego stronę; interesuje mnie w tej chwili strona poznawcza. W tej, nawet inny rdzennie wiejski szlachcic i może nie gorzej wieś znający — Żeromski, sprostać by nie mógł: choćby ze względu na odmienny, bardziej liryczny w założeniu typ twórczości, jeśli nie ze względu na odmienny rodzaj talentu.

Inne, równie tradycyjne znaczenie słowa „szlachcic", odsłania się w zastosowaniu do Prusa, to, o którym już przede wszystkim zaczęliśmy mówić: znaczenie wynikające z prze-

ciwstawienia „panów“ i „szlachty“. Najwyraźniejszy to i najlepiej poświadczony w literaturze polskiej konflikt klasowy; niejeden np. utwór Kraszewskiego jest poświęcony jego przedstawieniu i łagodzeniu w imię solidaryzmu narodowego. Ale Kraszewski, podobnie jak Orzeszkowa i Sienkiewicz, ze względu na sferę, z której się wywodzili, stali „à cheval“ tego przedziału klasowego, związani z jedną i z drugą stroną; w dodatku, majątek do którego doszedł Kraszewski w ciągu swej dwudziestoletniej pracy na roli, a Sienkiewicz piórem, po dwudziestu latach działalności pisarskiej, wraz ze zdobytą sławą literacką, zapewniał im pozycję towarzyską także w sferze „panów“. Inaczej Prus: samo jego pochodzenie ze sfery oficjalistów dworskich, bardzo skromne następnie zarodki literackie, brak zresztą ambicji czy snobizmu towarzyskiego czyniły zeń typowego przedstawiciela uboższej szlachty. Wpływy ideologiczne, którym podlegał w młodości utrwaliły się na całe życie; był i został „demokratą“ ale „ demokratą szlacheckim“, w najlepszym zresztą znaczeniu tego określenia; lecz jak umiarkowanym, dowodzi tego nie tylko „dobre urodzenie“ Wokulskiego, ale bardziej jeszcze licznie rozsiane w jego otoczeniu dodatnie postacie książąt, wielkich pań (Prezesowa) i panów; to samo w *Emancypantkach* (Solscy).

To jeśli chodzi o rdzeń uczuciowy, podświadomy postawy społecznej Prusa; jeśli zaś chodzi o jej wypełnienie treściowe, „ideologiczne“, to trzeba pamiętać, że Prus razem z ogromną większością generacji naszych „pozytywistów“, uległ przemożnym wpływom angielskiej filozofii utylitarystycznej, która była wyrazem i drogowskazem rozkwita-

jącego kapitalizmu i „liberalizmu ekonomicznego". Stąd, choć Prusowi należy się zasługa, że pierwszy ujął się za krzywdą proletariatu fabrycznego, morałem *Powracającej fali* jest konieczność podniesienia poziomu etycznego fabrykantów, zaszczepienie im ludzkości, która uniemożliwi uprawianie wyzysku. Wniosków w kierunku rozwiązania socjalistycznego nie wyciąga on ani wówczas, ani ćwierć wieku później, gdy w latach 1905—1908 należy zdecydowanie do umiarkowanych kół burżuazyjnych, których najpotężniejszymi organami prasowymi są *Kurier Warszawski* i *Tygodnik Illustrowany*. Jeśli okazuje jakieś zrozumienie dla ówczesnego ruchu rewolucyjnego, to chyba dla jego strony niepodległościowej: w *Dzieciach* daje się wyczuć bardzo dyskretna, bo mimowolna, podskórna sympatia starego ekspowstańca dla młodzieży rozpoczynającej na nowo walkę zbrojną; nawet realiom tej walki nada on kształty przypominające biwaki leśne 63 r. Natomiast jeśli chodzi o stronę klasową ruchu, nie znajduje ona jego aprobaty. Głosił on raczej całe życie ewangelię klasycznej, liberalnej ekonomii politycznej, jej ujęcie „homo oeconomicus", pojmowane jako niezłomne prawo doli człowieczej; stąd hasło „enrichissez-vous" jest właściwie naczelnym przykazaniem Prusa społecznika i moralisty, łagodzonym zaledwie względami humanitaryzmu. Liberalny nauczyciel filantropii — oto najwłaściwsze określenie etyczno-społecznej postawy Prusa. W tym życzliwym ujęciu staje się on reprezentantem najsympatyczniejszych skłonności swego wieku, daleki jednak od panujących dzisiaj, nawet nie specjalnie socjalistycznych, tendencyj w organizacji życia społecznego.

Entuzjazm dla nauk ścisłych, wiara właściwa generacji Prusa, że znajdą one lekarstwo na wszystkie bolączki ludzkości, nie zrobiły jednak z niego „naukowca"*) w literaturze. W paru nowelach wyrusza on wprawdzie w świat fantastyki z punktów wyjścia dostarczonych mu przez wiedzę (np. w noweli o studencie, który został wyjęty spod działania siły tarcia); do powieści realistycznej wprowadza wynalazcę metalu lżejszego pięciokrotnie od wody**), z perspektywą dalszego rozrzedzania materii i donios!ych skutków tego w życiu; wszystko to jednak razem w całości jego dzieła, nawet łącznie z żartobliwym ubieraniem wypowiedzi w terminologię naukową, nie odgrywa zauważalnie znaczącej

---

*) Takiego np. jak świeżo zgasły Wells, który już w 1909 r. po ujawnieniu się pierwszych realnych możliwości lotnictwa dał wizję w formie powieściowej („Wojna w powietrzu") tego zniszczenia, którego świadkiem staliśmy się po trzydziestu latach; Wells, który tyle razy opierał fantastykę swych utworów na założeniach naukowych. Innym przykładem jest o wiele wcześniejszy, ale też na zupełnie innym poziomie artystycznym działający, J. Verne (ur. 1828); zanim pierwszy aparat cięższy od powietrza wzniósł się o metr nad ziemię, potrafił on przewidzieć zwycięstwo samolotu nad aerostatami i decydującą ich rolę w przyszłej wojnie. Verne, w latach, gdy istniały tylko niedołężne „łodzie podwodne", stworzył swą fantazją obraz, dziś urzeczywistnionego, potężnego okrętu podwodnego; Verne, który zrobił tyle dla popularyzacji wiedzy i zastosowania wynalazków w życiu, a przecież ostrzegał o ich niebezpieczeństwach. W czasach kiedy nikomu jeszcze się nie śniło o energii atomowej, umieścił właśnie w Ameryce cały klub, czy „trust mózgów", który, pomimo przerażenia ludzkości na wieść o zamyśle, postanawia zrealizować przewrót natury kosmicznej (przesunięcie osi ziemskiej) siłami dostarczonymi przez ówczesną naukę; na szczęście omyłka w obliczeniach ocala cywilizację.

**) Poprawiam błąd pierwodruku, z wdzięcznością dla krytyków (w szczególności dla J. Kotta), którzy zwrócili uwagę na ten „lapsus memoriae".

jącego kapitalizmu i „liberalizmu ekonomicznego“. Stąd, choć Prusowi należy się zasługa, że pierwszy ujął się za krzywdą proletariatu fabrycznego, morałem *Powracającej fali* jest konieczność podniesienia poziomu etycznego fabrykantów, zaszczepienie im ludzkości, która uniemożliwi uprawianie wyzysku. Wniosków w kierunku rozwiązania socjalistycznego nie wyciąga on ani wówczas, ani ćwierć wieku później, gdy w latach 1905—1908 należy zdecydowanie do umiarkowanych kół burżuazyjnych, których najpotężniejszymi organami prasowymi są *Kurier Warszawski* i *Tygodnik Illustrowany*. Jeśli okazuje jakieś zrozumienie dla ówczesnego ruchu rewolucyjnego, to chyba dla jego strony niepodległościowej: w *Dzieciach* daje się wyczuć bardzo dyskretna, bo mimowolna, podskórna sympatia starego ekspowstańca dla młodzieży rozpoczynającej na nowo walkę zbrojną; nawet realiom tej walki nada on kształty przypominające biwaki leśne 63 r. Natomiast jeśli chodzi o stronę klasową ruchu, nie znajduje ona jego aprobaty. Głosił on raczej całe życie ewangelię klasycznej, liberalnej ekonomii politycznej, jej ujęcie „homo oeconomicus“, pojmowane jako niezłomne prawo doli człowieczej; stąd hasło „enrichissez-vous“ jest właściwie naczelnym przykazaniem Prusa społecznika i moralisty, łagodzonym zaledwie względami humanitaryzmu. Liberalny nauczyciel filantropii — oto najwłaściwsze określenie etyczno-społecznej postawy Prusa. W tym życzliwym ujęciu staje się on reprezentantem najsympatyczniejszych skłonności swego wieku, daleki jednak od panujących dzisiaj, nawet nie specjalnie socjalistycznych, tendencyj w organizacji życia społecznego.

Entuzjazm dla nauk ścisłych, wiara właściwa generacji Prusa, że znajdą one lekarstwo na wszystkie bolączki ludzkości, nie zrobiły jednak z niego „naukowca“*) w literaturze. W paru nowelach wyrusza on wprawdzie w świat fantastyki z punktów wyjścia dostarczonych mu przez wiedzę (np. w noweli o studencie, który został wyjęty spod działania siły tarcia); do powieści realistycznej wprowadza wynalazcę metalu lżejszego pięciokrotnie od wody**), z perspektywą dalszego rozrzedzania materii i doniosłych skutków tego w życiu; wszystko to jednak razem w całości jego dzieła, nawet łącznie z żartobliwym ubieraniem wypowiedzi w terminologię naukową, nie odgrywa zauważalnie znaczącej

---

*) Takiego np. jak świeżo zgasły Wells, który już w 1909 r. po ujawnieniu się pierwszych realnych możliwości lotnictwa dał wizję w formie powieściowej („Wojna w powietrzu“) tego zniszczenia, którego świadkiem staliśmy się po trzydziestu latach; Wells, który tyle razy opierał fantastykę swych utworów na założeniach naukowych. Innym przykładem jest o wiele wcześniejszy, ale też na zupełnie innym poziomie artystycznym działający, J. Verne (ur. 1828); zanim pierwszy aparat cięższy od powietrza wzniósł się o metr nad ziemię, potrafił on przewidzieć zwycięstwo samolotu nad aerostatami i decydującą ich rolę w przyszłej wojnie. Verne, w latach, gdy istniały tylko niedołężne „łodzie podwodne“, stworzył swą fantazją obraz, dziś urzeczywistnionego, potężnego okrętu podwodnego; Verne, który zrobił tyle dla popularyzacji wiedzy i zastosowania wynalazków w życiu, a przecież ostrzegał o ich niebezpieczeństwach. W czasach kiedy nikomu jeszcze się nie śniło o energii atomowej, umieścił właśnie w Ameryce cały klub, czy „trust mózgów“, który, pomimo przerażenia ludzkości na wieść o zamyśle, postanawia zrealizować przewrót natury kosmicznej (przesunięcie osi ziemskiej) siłami dostarczonymi przez ówczesną naukę; na szczęście omyłka w obliczeniach ocala cywilizację.

**) Poprawiam błąd pierwodruku, z wdzięcznością dla krytyków (w szczególności dla J. Kotta), którzy zwrócili uwagę na ten „lapsus memoriae“.

roli. Większy jest udział danych nauki w rozbudowie filozofii Prusa ale tu ich zużytkowanie nie bardzo zgadza się z tradycyjnym obrazem „Prusa postępowca“.

Wierzył on bez wątpienia w postęp i błogie skutki, jakie może mieć dla ludzkości rozwój wiedzy i jej zastosowanie w życiu. We wszystkim jednak, co w tych sprawach jest kwestią uczuciowego wyboru człowieka, decyzje jego nie padały na stronę wybieraną zwykle przez odłam postępowy naszego społeczeństwa. Już w 1878 r., więc we wczesnym okresie swej działalności pisarsko-publicystycznej, trzydziestoparoletni Prus z powodu wystąpienia przeciw rewizjonistycznym w stosunku do bezkrytycznie uwielbianego barda szlachetczyzny, W. Pola, odczytom Spasowicza *), popada w konflikt z przedstawicielami radykalno-postępowej młodzieży, z których jeden posunął się aż do czynnego znieważenia pisarza. Smutna ta historia nie przeszkodziła temu, że dwadzieścia lat później i po dziś, Prus jest adoptowanym patronem kół postępowych, radykalnych społecznie, antyklerykalnych i wolnomyślicielskich.

Czy zmienił ideologię z latami pracy? Chyba nie, a w każdym razie nie w tym kierunku. Nie znajdujemy w jego

---

*) Protest tym bardziej znamienny, iż rewizja Spasowicza, kiedy się ją poznaje w drukowanym tekście, dotyczyła tylko ideologii W. Pola, była poza tym pełna rewerencji wobec poety. Krytyk nadużywa tu, w sposób dla nas już zabawny słowa „arcydzieło“; o „Wicie Stwoszu“ pisze: „poezja przekształca się tu w plastykę i dochodzi do herkulesowych słupów w tym szczególnym rodzaju mistrzostwa“; z uznaniem cytuje ustępy z jego liryki. Tak więc obrona Prusa mogła dotyczyć tylko staroszlacheckiej, bezkrytycznie uwielbiającej przeszłość, nieprzytomnie wstecznej ideologii Pola.

dziele specjalnie czarnych, nienawistnie potraktowanych reprezentantów szlachty wiejskiej (karconej raczej po ojcowsku za lekkomyślność i niedołęstwo życiowe); mało który pisarz polski dał tak obszerną galerię zawsze z sympatią szkicowanych sylwetek księży (u Kraszewskiego są i tacy, ale obok nich — bezduszni fanatycy, obłudnicy, karierowicze swojego stanu). Prus ostatecznie, jak już wspomnieliśmy, żył w zgodzie aż do śmierci z kołami reprezentowanymi do września 1939 roku przez *Kurier Warszawski*, a o jego światopoglądzie mówią dostatecznie *Emancypantki*, gdzie wykład filozofii ateistyczno-materialistycznej (dość rozsądny zresztą i treściwy) włożony jest w usta łajdaka, a niewątpliwy porteparole autora, poczciwy i mądry profesor Dębicki, obszernie (w specjalnie temu poświęconym, czwartym, największym tomie tej olbrzymiej powieści) koordynuje wywody spekulatywnego idealizmu z odpowiednio dobranymi danymi nauk ścisłych dla celów apologetycznych, dochodząc dalej, niżby tego żądał dzisiejszy filozof katolicki, w uzgodnieniu np. przyrodniczych hipotez o powstaniu wszechświata z tradycją Pięcioksięgu.

Tytuł „postępowiec“ implikuje określone stanowisko w kwestii kobiecej, tak aktualnej za jego czasów, właśnie wchodzącej w stadium praktycznego rozwiązania. Gdy ukazywały się *Emancypantki*, praktykowały już w Polsce pierwsze kobiety-lekarki, a całe zastępy panien, którym bądź zamożność i przychylne stanowisko rodziców, bądź nie znająca przeszkód energia życiowa pozwalały na to, wybierały się do wyższych zakładów naukowych, tych, które stały już otworem dla kobiet. Tymczasem powieść Prusa jest raczej

potępieniem lub wyśmianiem całego ruchu. Kobiety samodzielne giną tragicznie jak pani Latter, albo okrywają się śmiesznością w oczach czytelnika. Jedyna otoczona sympatią autora „emancypantka“, Madzia, bezradne stworzenie, choć „wcielenie dobroci“, nie jest oczywiście wzorem „emancypowanej“, a nawet nie odpowiada żadnym potocznym i zwykłym w owym czasie znaczeniom słowa. Starszy o trzydzieści kilka lat Kraszewski o ileż bardziej wyrozumiałe stanowisko zajmuje względem znacznie radykalniejszej, naprawdę skrajnej pod każdym względem, zwłaszcza obyczajowym, emancypantki, rewolucjonistki, uczestniczki Komuny Paryskiej. Cała ideowa niechęć wiekowego pisarza nie oślepia go; dostrzega on wyższość tej bezwyznaniowej, uznającej tylko „wolną miłość“ kobiety, obciążonej w dodatku czynnym udziałem w wywrotowej akcji społecznej, nad potulną gąską, jej własną siostrą, imienniczką i predecessorką Prusowej Madzi*). Zresztą nawet dla tych najskromniejszych form emancypacji, które cieszą się uznaniem niezwykle surowej na tym punkcie literatury polskiej, już pod piórem Kraszewskiego (*Sobieradzka*) i niektórych jego współcześników, a potem Orzeszkowej, popierającej kobiety, które dają sobie radę w życiu jako nauczycielki, wychowawczynie, gospodynie stancyj uczniowskich, szwaczki itp., Prus z rzadka tylko, i przy postaciach dalszoplanowych swych utworów, znajduje słowa poparcia.

---

*) Hipotetyczny stosunek „Emancypantek“ do powieści Kraszewskiego i jego Madzi do Madzi z utworu Prusa, wyłożyłem obszernie w studium „Niespodziewana bohaterka Kraszewskiego“ („Skamander“ ze stycznia 1939).

Nie mniejsze rozczarowanie spotka nadzieje, związane z ogólnikowym ujęciem Prusa jako „postępowca“, jeśli idzie o walkę z rasizmem. Zamiast spodziewanego patrona asymilacji Żydów, której złotym okresem są właśnie lata młodości i początki działalności Prusa, znajdujemy w nim postawę sprzeczną z wielką tradycją literatury polskiej, Mickiewicza czy Kraszewskiego, bardzo odmienną, jeśli chodzi o współtowarzyszy w „trójcy powieściopisarzy“, od wielkiej, powszechnie uznanej roli Orzeszkowej w dziele ludzkiego ustosunkowania się do Żydów, ba, nawet od zupełnego milczenia w tej kwestii Sienkiewicza. Nie brak wprawdzie u Prusa sympatycznych sylwetek Żydów, i to dość znaczną grających rolę w rozwoju akcji powieściowej na korzyść losów głównych bohaterów: Jojne Niedoperz w *Placówce*; Szmul w *Anielce* (pomimo niewyraźnie oświetlonej roli, jaką odgrywa w sprawie ocalenia majątku i porozumienia z chłopami co do serwitutu — oto wcielenia zaobserwowanego doskonale, właściwego Żydom, czynnego współczucia dla nieszczęść bliźniego. Ale już w tej samej *Placówce* mamy zdecydowanie ujemne dla upragnionego przez czytelnika rozwoju akcji dwie figury Żydów, potentata finansowego i demoralizującego wieś karczmarza; podobnych postaci nie zliczysz w nowelach i powieściach Prusa, który korzysta wprawdzie z tradycyjnej postaci dobrego i śmiesznego zarazem biednego Żydka (tradycja ta doczekała się niedawno bardzo nieżyczliwego oświetlenia pod piórem J. Andrzejewskiego, por, nr 27 i 28 „Odrodzenia“), ale jako społecznik raczej wyjaskrawia ujemne oddziaływanie Żydów na rozwój społeczny Polski, zwłaszcza wiejskiej.

To, jeśli chodzi o kulturalnie obcą społeczeństwu, wśród którego żyła, narodowościową grupę żydowską. Jeśli chodzi o grupę mniej lub więcej kulturalnie zasymilowanych Żydów, nawet tych, którzy brali czynny udział w życiu narodu i w jego walce o niepodległość, dzieląc spadłe nań za to kary i cierpienia, pogląd Prusa jest również zabarwiony pesymistycznie. *Lalka* jest obszernym terenem, na którym dość wszechstronnie wypowiada się w tej kwestii, wprowadzając do akcji powieściowej kilka sylwetek, które bądź ukazują niesympatyczne, tradycyjnie przypisywane Żydom cechy charakteru, bądź zdradzają, wyjaskrawioną jakby intencjonalnie przez autora, niezdolność adaptacji psychicznej do społeczeństwa polskiego. Z tego punktu widzenia *Lalka* jest ważną (choćby dlatego, że chyba pierwszą) manifestacją antysemityzmu w Polsce opartego nie, jak dotąd, na obiektywnych danych społeczno-ekonomicznych skutków istnienia w Polsce niezasymilowanej masy żydowskiej, lecz na przeświadczeniu o rasowej ich nieprzydatności do współżycia z narodem polskim.

Pozostaje jeszcze do omówienia znaczenie Prusa w mobilizacji sił narodowych do zaczynającej się na nowo, jeszcze za jego życia, walki o niepodległość. Wspomnieliśmy już, że był on w pewnym okresie — okresie aktywności ruchu „ugodowego“ — atakowany przez niepodległościową część społeczeństwa, a raczej przez niektóre jej grupy nacjonalistyczne, przeciwstawiające się, w wewnętrznych sporach narodu, stronie „postępowej“ i przychylnej socjalizmowi. Ta ostatnia natomiast strona oszczędzała Prusa, rozumiejąc, że choć jako humanitarysta, pacyfista, „organicznik“, trzeźwy

„realista życiowy" (por. poprzednie uwagi o jego stanowisku społeczno-ekonomicznym) jest on przeciwnikiem powstania, ale sentymentem (pomimo tego, co wypowiadają jego usta i pisze pióro) pozostaje niewątpliwie starym powstańcem, choć rozumowo osądzającym ruch, w którym sam brał udział. Że się nie mylono, dowodzi napisana już później, gdy sprawa „ugody" należała w dawnej swej formie do przeszłości, powieść *Dzieci*. Równie zresztą mało poczytna, jak współczesne jej *Wiry* Sienkiewicza, również skierowana przeciw rewolucyjnemu ruchowi pierwszego dziesięciolecia naszego wieku, równie małego znaczenia dla formowania się nastrojów politycznych w Polsce w przededniu wielkiej wojny. Ale podczas gdy *Trylogia* przyczyniła się, jak to powszechnie wiadomo, do „wojennizacji" Polski, dostarczając znaczną część, zwłaszcza chłopskiego i drobnomieszczańskiego, kontyngentu Legionom (które, przy sposobności można dorzucić, nazwę swą zawdzięczają *Popiołom*), zasług podobnych Sienkiewiczowi przy wciągnięciu ludu w orbitę walki o niepodległość i wskrzeszeniu bojowości narodu, Prus nie posiada; jest pozycją w nalepszym razie obojętną pod tym względem.

3

Ale jeśli szeroki ogół mylił się w ujęciu społeczno-ideologicznej roli Prusa, to może nie mylił się w jego ocenie jako artysty? Niewątpliwie, modyfikacje, którym można ulec ta ocena będą mniej znaczne, a w każdym razie mniej oczywiste. W dziedzinie sądu estetycznego trudno o dowody rze-

czowe, które by mogły wymusić jednomyślne uznanie; mimo to postaramy się jednak o ukazanie niektórych aspektów Prusa nie odpowiadających jego potocznym określeniom.

Do nich należy przedstawienie go jako naczelnego przedstawiciela realizmu powieściowego w Polsce. Pod tym względem krytyka żywiła już od dawna poważne wątpliwości. Przed blisko pół wiekiem, Ignacy Matuszewski szkic swój „Fantastyczność u Prusa“ („Tyg. Il.“ z r. 1897, nr 51, poświęcony mu z powodu ćwierćwiecza twórczości) zaczyna słowami: „Prus nie był nigdy realistą w ścisłym znaczeniu tego słowa“. A dalej mówi o elemencie fantastycznym w nowelach Prusa, o jego naukowej podbudowie, o jego zainteresowaniach metafizyką i tym „au delà“, które odgrywało tak ważną rolę w pojęciach naprawdę godnej człowieka fizjonomii „fin de siècle'u“; o wyobraźni poetyckiej autora *Lalki*, o jego zasadzie „chodząc po ziemi trzymać głowę w niebie“. Ale parę utworów z udziałem elementu fantastycznego, na które nieco przesadny akcent kładzie Matuszewski, nie mogłoby jeszcze naruszyć poważnie zespołu cech zasadniczego realizmu, ujawnionych w całości dzieła. Ileż to jego uznanych protoplastów, od Walter Scotta poprzez Balzaka, Turgieniewa i Maupassanta, umiało właśnie użyciem fantastyki potwierdzić swój tytuł realisty! Realizm Prusa posiada znacznie poważniejsze mankamenty, wady w literalnym czasem sensie słowa — organiczne, gdyż np. w sposobie widzenia i odczuwania umieszczonego w przestrzeni świata, związane z chorobą organizmu, z klinicznie stwierdzonym u Prusa cierpieniem agorafobii. Tak przynajmniej, w swoim znanym studium „O wyobraźni arty-

stycznej Bolesława Prusa", Jan Bystroń wyjaśnia część osobliwości jego opisów, jego deformacje rzeczywistości i jego emocjonalnie zabarwione odczuwanie przestrzeni. Choć może należałoby poddać rewizji wyjaśnienie Bystronia (przyjęte przez wielu jego następców m. in. i przeze mnie w uwagach „Na marginesie Emancypantek") i ze sfery psychoneuropatologii przenieść w sferę ściślej przynależną do badań poetyki historycznej, a wówczas niezwykłości Prusa znalazłyby się może na linii rozwojowej obrazowania poetyckiego, wiodącej od schyłkowego romantyzmu do Juliana Przybosia; bądź co bądź, nawet tak zlokalizowane historycznie, prusowskie ujmowanie świata nie poprze jego tytułu realisty, a u najmniej nawet uważnego czytelnika, najmniej zwracającego uwagę na właściwości stylistyczne przebieganego szybko utworu, musi stwarzać w podświadomości specjalne odczucie świata Prusa, które najprościej da się wyłożyć słowem „irrealizm".

Najpierwszą jednak chyba i najbardziej konkretnie dającą się pochwycić przyczyną tego wrażenia jest charakterologia Prusa, sposób malowania postaci zaludniających jego świat. Uwagi moje poczynione na marginesie *Emancypantek*, dałyby się rozszerzyć na całość dzieła Prusa. Zresztą jeśli chodzi o pierwociny jego twórczości, dawno zauważono, że panuje w nich karykatura, przeważają postaci przeszarżowane albo i wcale obywające się bez rodowodu z rzeczywistości, gdyż bytujące od dawna w wędrownych wątkach anegdot i facecyj. Ale technika karykatury, zarysowania sylwetek skąpymi charakterystycznymi kreskami i wprawiania w marsz poprzez całą akcję tych niepełnych ludzi,

dwuwymiarowych i niezmiennych, poza przewidzianymi ich prostym i otwartym dla oczu czytelnika mechanizmem odruchami -- towarzyszy dalszej twórczości Prusa. Przykładem konsekwentnego jej zastosowania w całej książce jest drugi tom *Emancypantek*, ma on swoich wielbicieli nawet między czytelnikami, którzy to dostrzegają; ale to są zarazem prawi „dickensiści", miłośnicy *Pickwicka*, zachwyceni widzowie igraszek nie liczącej się z rzeczywistością fantazji humorystycznej. Niezależnie jednak od odczuwanego w stosunku do takich dzieł zachwytu czy irytacji, łatwo uzyskać chyba zgodę na irrealizm ich ludzkiego światka. Świat ten ma jakąś złudność szklanego obrazka, czegoś zza szyby, może zza szybki „okularów humorysty", nie chcącego widzieć w życiu patosu zwykłych lecz silnych i brutalnych namiętności -- których tragizm rozdzierający siatkę każdoczasowej obyczajowości i obyczajności jest najbardziej wieczną prawdą w sztuce, klamrą spajającą tragedię grecką z powieścią dzisiejszą.

Należy sądzić, że tej techniki charakterologicznej, „dickensowskiej (zastosowanie tej etykiety nie jest wcale insynuowaniem naśladownictwa: nie u Dickensa wyłącznie ją spotykamy, ani też jemu możemy przypisać ten wynalazek!) Prus używał z wyboru, nie z organicznej konieczności swej natury twórczej. Obok marionetek, „figur Kostrzewskiego", szablonów dawno zużytych i wytartych u Kraszewskiego, zwłaszcza w przedstawianiu arystokracji, znajdziemy też u niego przykłady innych sposobów budowania charakterów. Rzadko jednak będziemy mogli mówić o tryumfie artystycznym w tej dziedzinie: Latterowa stanowi wyjątkowy

przykład przeprowadzonej konsekwentnie dialektyki namiętności. Ileż, po drugiej stronie bilansu, napotkamy rezonerów (Dębicki) lub jednostronnych wcieleń jakichś zalet, charakterów „idealnych“ (Madzia, Solscy, Stawska) albo, na odmianę, „czarnych“ (Norscy). Coś, co wyłącza spomiędzy śmiertelników Izabellę Łęcką, pozostaje zawsze przy tej postaci, usprawiedliwiając tytuł *Lalki*, ale czy zgodnie z konsekwentnym zamiarem autora, który przecież próbuje odsłonić czytelnikowi jej psychikę kilku znakomicie wnikliwymi spojrzeniami? Może to tylko wynik niekonsekwencji, jeszcze jedno niepowodzenie w zakresie charakterologii, jakiego kolosalnym przykładem jest postać głównego bohatera tej powieści, który do pewnego stopnia pozostaje „sobowtórem“ (w tym sensie, jak nazwane tak przez Adamczewskiego postaci Żeromskiego, zwłaszcza te których nazwiska kończą się na „omski“), z duszą jak „tabula rasa“, przygotowaną do zapisywania refleksji autora, a do pewnego stopnia plątaniną szkicowych konturów, sprzecznych między sobą i sprzecznych nade wszystko z wyraźną skądinąd intencją twórcy, wyrażoną bądź przez narratora, bądź przez usta uwierzytelnionych obserwatorów w samej powieści. Wokulski, zapowiedziany jako żelazny mąż czynu, indywidualność decydująca w wielkim środowisku, odsłania przed nami duszę przeczuloną aż do neurastenii, bezradną wobec nieszczęść świata i społeczeństwa, bezradnie zaplątaną w monomanii miłosnej, której same narodziny z ujrzenia pięknej panny w teatrze, rzucają ciężki cień nieprawdopodobieństwa na wszystkie wynikłe z nich konsekwencje; w niczym to uczucie nie przypomina żadnej z możliwych

odmian namiętności erotycznej dorosłego, ba, dojrzałego i doświadczonego mężczyzny, dalsze jest od nich niż rodząca się z zasłyszanych opowieści o pięknej księżniczce zamorskiej miłość trubadura Joffre Rudela*). Może nie tak jaskrawe, ale niemniej jednak wystarczające dowody niezdolności tworzenia żywych, pełnych ludzi, niezdolności obiektywizacji bohaterów, uniezależniania stworzonych postaci od swego ja, rozsypane są wśród pierwszoplanowych figur utworów Prusa. Proste to przeciwieństwo z Kraszewskim np., twórcą tak olbrzymiej ilości bardziej lub mniej udanych, bardziej lub mniej wycieniowanych, czasem oryginalnych, często banalnych, ale zawsze żyjących prawdziwym życiem, trójwymiarowych postaci ludzkich.

Wraz z ostatnimi spostrzeżeniami co do charakterologii Prusa (zresztą, jak za chwilę zobaczymy, sprawy jego „psychologizmu“ bynajmniej nie wyczerpującymi), przechodzimy od skaz na jego realizmie do ogólniejszych niedostatków artyzmu jego powieściopisarstwa. Należą doń najniewąt-

---

*) Sprawiedliwość nakazuje dodać, że tak jest w początkowej części „Lalki“; dalsza jej część, od sielanki wczasów wiejskich poczynając, wprowadza postać Wokulskiego i akcję powieści na tory realizmu powieściowego. Ale w tej pierwszej połowie — reklamowany z boku bohater, bezpośrednio danymi naszej obserwacji rysami (jak widać niezamierzonej przez autora) charakterystyki, zaprzecza swej reklamie. Nikt nie uwierzy, żeby ten hebes był zdolny nawet do zrobienia majątku; jakoż, jak się dowiadujemy, spadło to nań przypadkiem przez ożenek naprzód, potem dlatego, że posag wziął w obroty sprytny kupiec-Rosjanin. Wokulski może tylko stracić majątek swą sentymentalną filantropią, bezwolnym uleganiem kaprysom miłości i potrzebom snobistycznego włażenia w arystokrację.

pliwiej i najbardziej rzucają się w oczy, zwłaszcza w jego czołowych wielkich powieściach, wady w budowie utworu. Mówić o kompozycji *Emancypantek* jako całości, w ogóle niesposób; można „ocalić ich twarz“ pod tym względem, traktując je jako cykl czterech zupełnie odrębnych utworów, związanych luźno osobą wspólnej bohaterki i kilku jeszcze, występującymi epizodycznie tu i ówdzie w niektórych ogniwach cyklu, figurami. Ale nie o wiele lepiej przedstawia się sprawa kompozycji *Lalki*, wysuwanej przecie na czoło jako arcydzieło jej twórcy, a nawet „na terenie literatury wszechświatowej“, „stające obok najwybitniejszych, najtęższych dzieł swego okresu“ (Z. Szweykowski; za nim inni; przy tym, na tymże terenie „realizm. . . w ujęciu tym. . . jakie mamy w *Lalce* stanowi oryginalny dorobek Prusa“. . .). Tego śmiałego twierdzenia najtrudniej chyba będzie dowieść w zakresie kompozycji; zarówno pod względem minimalnej jedności akcji gubiącej się w dowolnie przyciągniętych epizodach, jak i pod względem „wytrzymania charakteru“ głównego bohatera wśród tych epizodów. Dopiero w drugiej połowie powieści przychodzi, z wielkim opóźnieniem, od dawna wyczekiwane napięcie dramatyczne; całość zaś konstrukcji przypomina nam dziś, — gdy w stulecie urodzin Prusa, a w dwadzieścia lat po śmierci Żeromskiego, posiadamy dostateczny dystans dla bezstronnej oceny jednego i drugiego — powieści Żeromskiego, co jak wiadomo nie może być uważane za komplement. Istotny spadkobierca sztuki powieściopisarskiej Prusa, bliski mu poza tym wielu stronami swego światoodczucia (wyostrzony altruizm,

obcesja wszechcierpienia *) i jeśli nie ideologią, to przynajmniej swą formacją społeczną (wiejską, uboga strzecha szlachecka, analogie biograficzne w zakresie studiów i ciężkiej młodości; „pokutujący szlachcic“ w radykalno-inteligenckich kołach młodzieży odpowiednich czasów), Żeromski nie jest rekomendacją dla swego pod tym względem mistrza.

Jeszcze żałośniej wyda się ten aspekt Prusa w porównaniu ze sztuką jego współtowarzyszy; Orzeszkowej, z jej surową, aż nadto schematyzującą rzeczywistość architektoniką powieści, wywodzącą się z wielkich zarysów sztuki romantycznej; Sienkiewicza, z jego nieporównaną łatwością affabulacji, z jego umiejętnością wprowadzenia czytelnika in medias res, co stanowi główne novum jego powieści, główny atut w zwycięstwie nad „wielkim bajarzem“ poprzedzających pokoleń, Kraszewskim, jeśli chodzi o zdobycie najszerszych warstw czytelniczych „powieścią przykuwającą“. Można by na usprawiedliwienie Prusa wysunąć, że Sienkiewicz, a zwłaszcza Orzeszkowa, o wiele więcej napisali długich powieści, przez co doszli do wprawy. Ale Prus, który góruje chyba nad nimi ilością napisanych nowel i „obrazków“, nawet w tych ciasnych ramach małej narracyjnej formy zdradza stanowczo niezdolność lub niechęć — bo posiadamy inne przykłady kompozycji — do „zamkniętej budowy“. Nawet w tak skądinąd wartoś-

*) Jakby dla podkreślenia tej analogii, zaraz na początku „Lalki“ rzuca się w oczy spacer Wokulskiego na Powiśle i jego boleśnie altruistyczne wrażenia, przypominające odwiedziny ulicy Ciepłej i jej nędzy przez Judyma. Zresztą w ramach neoromantyzmu wpływy Orzeszkowej na całość sztuki poetyckiej Żeromskiego są o wiele znaczniejsze.

ciowych utworach jak *Antek, Michałko, Grzechy dzieciństwa,* mamy mnóstwo figur, epizodów, spostrzeżeń, które tak jak powstały bez koniecznego związku z zasadniczą fabułą utworu, tak samo mogłoby być niepostrzeżenie usunięte, a same opowiadania przerywają się w dowolnym punkcie, tak jak mogłyby być dowolnie kontynuowane.

4

Jeśli przy tak uroczystej okazji występuję w sprawie wartości artystycznych u Prusa jakby advocatus diaboli w procesie kanonizacyjnym, to wcale nie z szatańskiej ku niemu nienawiści, tylko dla „dezautomatyzacji" jego oceny i przeniesienia uwagi czytelnika z przecenionych na niedocenione aspekty i odcinki jego dzieła. Tak, atakuję realizm Prusa, a już specjalnie kiedyś sprzeciwiłem się nieznośnie stereotypowemu rozczulaniu się nad Warszawą Prusa *); w ogóle uważam, że nie należy przesadzać

*) We wspomnianych uwagach o „Emancypantkach". Tu muszę wyjaśnić, że jeśliby istniał taki syntetyczny obraz Warszawy, to musiałby z natury rzeczy być zamazany jak fotografia zbyt długo przed obiektywem eksponowanego, poruszającego się przedmiotu. W dwudziestopięcioleciu choćby 1866—1891, to jest od poznania Warszawy przez Prusa do początku publikacji „Emancypantek", Warszawa zdwoiła ludność i zmieniła swój charakter (ze stolicy Kongresówki miasta zasadniczo urzędniczo-rzemieślniczego na gubernialne miasto „Kraju Prywiślińskiego" przemysłowo-handlowo-robotnicze), nie mniej niż od śmierci Prusa w 1912 do 1937. A czyż dla tego ćwierćwiecza jest możliwy syntetyczny obraz Warszawy, odpowiadający jej charakterowi Warszawki w 1912 r. i stolicy mocarstwowej Polski w 1937?

ze znaczeniem urbanistycznej tematyki jego utworów, obrazów miasta i ludności miejskiej. Właśnie na ujęciu tej tematyki (istotnie chętniej podejmowanej przez Prusa niż przez kogokolwiek z jego współczesników czy poprzedników i ogromną część jego dzieła zajmującej) najwięcej może zaciążył wpływ Dickensa, przychodzący z gotowymi wzorami ze społeczeństwa w swej strukturze demograficznej gruntownie zurbanizowanego.

Humorystyczno-sentymentalne karykatury miejskie, którymi są przepełnione zwłaszcza wcześniejsze utwory autora *Pałacu i rudery*, posiadają niewątpliwie mniejszą wartość oryginalności i mniejszą wartość dokumentu ludzkiego niż, choćby tą samą metodą wykonane, charakterystyczne sylwetki ilustrujące satyrycznie stosunki społeczne na wsi, stosunki niewątpliwie swoiste i autentyczne (choćby w *Antku* niepiśmienny wójt, nauczyciel-nędzarz, uczący biciem i to dopiero za łapówki, bezskuteczna walka z analfabetyzmem, bezradna wobec ciemnoty). Melodramatyczność obrazków miejskich uwydatnia się tym bardziej w porównaniu z sucho zrelacjonowanymi groźnymi i odrażającymi stronami życia wiejskiego (w *Antku*, spalenie chorej dziewczynki przez znachorkę; dola parobka chłopskiego w *Placówce*; dola nieślubnego dziecka tamże i w *Grzechach dzieciństwa*). Są to istotnie niespotykane przedtem jaskrawości realizmu, nieprześcignione długo przez naturalizm i modernizm polski, a rzadko występujące w obrazach życia miejskiego (czeladnik-alfons w *Michałku*, ale i to jest zasadniczo opowiadanie o czło-

wieku wiejskim, odpadku ekonomicznego przewrotu wsi polskiej *).

Nawet jeśli chodzi o krajobrazowanie, to pomimo dziwności, jest ono u Prusa, gdy chodzi o wieś, zdumiewająco suggestywne, mimo że — jak tego wymaga doskonałość techniczna realizmu powieściowego — niezauważalne, materialnie prawie nie zajmujące miejsca w tekście. Czarowna, związana z przeżyciami dzieciństwa poezja zapuszczonych ogrodów (w *Grzechach dzieciństwa* i w *Anielce*), jadowita groźba zapadłego kąta w malarycznej miejscowości (odludny folwarczek w tejże powieści) — oto przykłady trwałej suggestii zespołów pejzażowych, którym niema nic równego w obrazach miejskich Prusa. Kto wie, czy — jeśli przyjmiemy wyjaśnienie agorafobii dla ubóstwa opisowości i deformacji krajobrazowej Prusa — nie należy przypuścić, że w swoich utworach opartych na tematyce wsiowej operuje on zapasami wrażeń nagromadzonych w dzieciństwie sielskim, jeśli nie anielskim, zanim wspomniane cierpienie nie zaczęło się ujawniać, uniemożliwiając mu normalne oglądanie przestrzennego świata; byłby on więc jak oślepiony, opisujący świat wspomnieniami czasu, gdy jeszcze widział.

Wszystkie posiadane warunki, żeby być realistą, skupił Prus pisząc powieść o chłopie jako o strażniku ziemi; powieść tę poprzedziły cenne pod wielu względami, jak widzie-

---

*) Epizod ten jest jednym, obok snu Owczarza w „Placówce", z rzadkich u Prusa wypadków przełamania właściwej jemu i jego pokoleniu pruderii, o wiele silniejszej niż u romantyków, u niego indywidualnie większej niż u Orzeszkowej czy Sienkiewicza.

liśmy, choć luźne kompozycyjnie studia z życia ludu. W *Placówce* zdobył się on nawet na wystarczająco zwartą i zamkniętą budowę utworu; potrafił w nim czytelnie a zarazem dyskretnie, nie naruszając autonomii wartości artystycznych, wypowiedzieć swe poglądy społeczne w sprawach objętych tematem; potrafił wreszcie pohamować, tyle ile to jego twórczemu przyrodzeniu było dostępne, skłonność do poddawania się dalekim, ale zawsze w jego twórczości czynnym filiacjom humorystyczno-sentymentalnym: otrzeć spojrzenie z łez i zdobyć się na niezbędną w dziele realizmu powieściowego porcję „serio"; usunął nawet natrętną obecność osoby trzeciej, wdzierającej się pomiędzy czytelnika a przedstawianą rzeczywistość, tj. samego autora, nakazując mu dyskrecję i obiektywizm. Napisał pierwszą, właściwie mówiąc, powieść realistyczną o ludzie polskim, gdyż jego znakomici poprzednicy, a więc Kraszewski przede wszystkim, a za nim Jeż, pisząc o chłopach, potrafili wprawdzie odrzucić konwencje idylli klasycznej, żywotne jeszcze we wczesnym romantyzmie, ale opisywali lud etnograficznie niepolski. W *Placówce* obraz chłopa, dający się zlokalizować w przestrzeni i w czasie, posiada ponadto rysy wchodzące w niezmienne i powszechne oblicze wieśniaka polskiego; a jak ten obraz jest trudny do prześcignięcia, dowodzą *Chłopi* Reymonta, dzieło tyle zawdzięczające tematycznie *Placówce* (z wyjątkiem swej dekoratywności i krzepy erotycznej), a malujące bliski chronologicznie etap rozwoju wsi polskiej, jak tego dowodzi szczegółowa analiza użytych tam realiów. Tak więc nawet uwieńczone nagrodą Nobla dzieło nie jest, jako synteza artystyczna chłopa

polskiego, czymś zupełnie samodzielnym i zdolnym do ubiegania się o wyższość w kategoriach rozwoju realizmu powieściowego w Polsce — w porównaniu z arcydziełem Prusa.

Takie chyba stanowisko w dziele jego twórcy należałoby*) przyznać tej ostatniej i najobszerniejszej z serii krótszych powieści lub, jeśli kto chce, pierwszej i najkrótszej w szeregu wielkich. Wszystkie dotychczas tu wspomniane z aprobatą utwory pochodzą z krótkiego, niewiele ponad pięć lat liczącego okresu twórczości Prusa, poprzedzającego publikację *Placówki*. Ten okres, w którym początek większych utworów powieściowych stanowi *Anielka*, poprzedzona może paru mniejszymi, godnymi uwagi (jak np. *Przygoda Stasia*), jest okresem meteorycznego rozbłyśnięcia talentu Prusa, szczęśliwym okresem, w którym wszystko się sumuje w harmonijne pod względem artystycznym osiągnięcia; uczuciowość autora i jego intelektualne zainteresowania; inercja dawnego wyboru w dziedzinie upodobań literackich („sentymentalizm" w najlepszym i najszerszym historyczno-literackim sensie tego słowa**)

*) Lecz nie należy, ze względów, których tu nie poruszam: przeciwnie należy przeciwdziałać jej zbytniej popularności w chwili obecnej, zwłaszcza za granicą.

**) Uzasadniam obszerniej w swoich uwagach o „Emancypantkach" związywanie rodowodu Prusa poprzez Dickensa ze Sternem, Fieldingiem, Richardsonem, z ich humanitaryzmem, moralizatorstwem, łzawością, humorem i swoistym realizmem, ryzykując twierdzenie, że przy ogólnym opóźnieniu naszej kultury sentymetalizm u Prusa wyżywa się dopiero teraz w pełni, wydając właściwą sobie powieść. Wszystko, z czym dla historyka literatury skojarzyło się pojęcie sentymentalizmu — palpitacja

i wpływy najświeższych powiewów mody literackiej (naturalizm); przyrodzone dyspozycje i zdolność zadośćuczynienia postulatom sztuki, nie leżącym wśród przyrodzonych skłonności autora. Tak, w tej szczęśliwej epoce umie się on zdobyć na zwartą budowę, na potrzebną kompozycję utworu. Aż zanadto jest ona widoczna, ocierając się o schematyzm tendencyjności, w *Powracającej fali*; utwór ten jednak i do dziś (nie mówię o jego prekursorstwie w zakresie podniesienia sprawy robotniczej) nie pozbawiony wymowy społecznej ani suggestywności uczuciowej, nie tylko ze względu na chronologię należy do dzieł, które wspomnieć wypada: bowiem i w nim również gra pewną rolę to, co stanowi główne novum twórczości Prusa: nie dostrzeżone bodaj przez jego współcześników właściwości jego psychologizmu.

Mam na myśli opis (niekonieczny zresztą z punktu widzenia fabularnego), opis przeżyć na granicy snu i jawy zasypiającego ze zmęczenia przy maszynie robotnika, któremu za chwilę, gdy zwycięży senność, maszyna urwie rękę. Fa-

uczuciowa, czułość i czułostkowość, ale zarazem ciekawość sięgająca w mroki rodzenia się uczuciowości, w jej najdalsze od sztywnych norm formy, w najpokorniejsze przeżycia prostaków, dzieci, istot upośledzonych, zwierząt, tylko tkliwym okiem dające się wykryć w przyziemnej codzienności; a więc — „psychologizm“ i realizm „subiektywny“, uniewinniający się uśmiechem; humorystyczny „śmiech przez łzy“ — wszystko to w sztuce Prusa zjawia się w ostatecznie wysubtelnionej postaci, jako konsekwencja długotrwałego rozwoju (niby jak „gotyk płomienisty“ późnego średniowiecza), w esencji przefiltrowanej przez następujące po sobie kolejno pokłady dusz szczególnie wrażliwych, jak dusza Dickensa i jego angielskich poprzedników.

buła zadowoliłaby się zaprotokółowaniem faktów. Ale ciekawość Prusa, u którego, jak widzieliśmy, dość rzadko znajdziemy porządnie wytrzymany charakter, wyraziście i zgodnie z prawami psychologii artystycznej przeprowadzony proces ścierania się namiętności, determinujący decyzje „dobrze postawionych“ postaci, ciekawość Prusa nęcą nade wszystko stany psychiczne na progu lub przed progiem świadomości: sny, których mamy mnóstwo, a które czasami są uzasadnieniem fantastyki całych utworów; przeżycia istot niezdolnych sobie ani tym bardziej nam, zdać z nich sprawy. Umie on skierować spojrzenie pełne domyślności i wnikliwości w dusze bardzo odmienne od duszy człowieka dorosłego, w pełni władz umysłowych; przypomnijmy sobie (z opowiadania należącego również do omawianego teraz okresu: *Szkatułka babuni*) przekonywający (a zarazem wzruszający —swoistość Prusa!) obraz zamętu świadomości starczej. Najchętniej jednak zagląda on w dusze dziecinne, na różnym stopniu rozwoju stojące, na różny sposób przeprowadzając swe studium. Posiłkując się zdobyczami psychologii naukowej i rozpoczynającej za jego mniej więcej czasów swój rozwój psychologii doświadczalnej, maluje rozbudowę świadomości noworodka *(Przygoda Stasia)*; w rozmowie Ślimaka z synami szkicuje paru trafnymi rysami animistyczno-mitologizujące spojrzenie na świat pięcioletniego dziecka, a obok upraszczający racjonalizm dwunastoletniego podrostka*); zbiera po prostu

*) Umyślnie obniżam wiek chłopców podany przez autora, żeby ich psychikę sprowadzić do zwykłych norm, które jednak nie mogły być osiągnięte w odpowiednich latach, przy opóźnionym rozwoju dzieci w rodzinie mieszkającego na odludziu chłopa.

wspomnienia z pewnego etapu rozwoju chłopca *(Grzechy dzieciństwa)*; czasem cały prawie większy utwór — i tu należą najświetniejsze osiągnięcia jego talentu *Anielka* i *Omyłka* — jest przełamaniem rzeczywistości poprzez pryzmat dziecinnych oczu.

Podobnież interesują go dusze prostaków, niekiedy upośledzonych umysłowo, proporcjonalnie do upośledzenia społecznego (Michałko, parobek z *Placówki*). Wydaje się nawet czasem, że, jak na postulaty demokracji, spojrzenie to jest skierowane zanadto z góry, dusze te są prawie odczłowieczone, co się dzieje nieraz aż ze szkodą prawdopodobieństwa takich istot ludzkich, z rzadka tylko zaopatrywanych w ogólno-ludzkie przeżycia (np. szczęście Michałka, gdy na chwilę wydaje mu się, że ma swoją dziewczynę; sen Owczarza). Jest to jakby spojrzenie pisarza animalisty, wnikającego w duszę zwierzęcia: jakoż, choć rzadko, sięga on i w tę dziedzinę, a taki Karusek z *Anielki* wart jest sam jeden wszystkich psów i wszystkich zwierząt Dygasińskiego.

Ale temu spojrzeniu z góry nie przestaje towarzyszyć czułość. Altruistyczna wyobraźnia odpowiednio hiperbolizuje ich drobne, obiektywnie biorąc, cierpienia, i wzruszenie czytelnika, współczucie dla niezawinionych nieszczęść tych istot, nie zostały osłabione ani przez przedział lat, dzielących nas od powstania utworu, ani przez ewolucję techniki artystycznej, ani przez ich wielokrotne odczytywanie, ani przez o wiele potężniejsze realnie cierpienia i okropności, których byliśmy świadkami. *Anielka* i do dziś wyciska łzy z niepohamowaną siłą, a znaczenie jej artystyczne, historyczno-literackie i historyczno-kulturalne mieni się i roz-

rasta. Co było w niej satyrą, dziś jest elegią, analogiczną do *Wiśniowego sadu* Czechowa; to epitafium nad światem jeszcze bardziej w przeszłość i nicość zapadłym, nie tylko ze swoistą kulturą obyczajową, lecz i ze swoistą kulturą uczuciową. I żywe wartości tej kultury przemawiają ze ze stronic utworu, który pod względem historyczno-literackim jest (razem z całą omawianą grupą utworów Prusa, razem nawet z jego specjalnym zainteresowaniem psychologią i psychofizjologią dzieciństwa i podświadomości, tak aktualnych dopiero w ostatnich dziesięcioleciach) kontynuacją „sentymentalizmu" i stworzonego przezeń specjalnie na gruncie angielskim powieściopisarstwa. Jeśli przyjmiemy jakieś trwałe i autonomiczne, obok innych ponadczasowych prądów, istnienie tego nurtu, wychodzącego na powierzchnię literatury w różnych krajach w różnych epokach — moglibyśmy *Anielkę* nazwać (stylem reklam filmowych) „arcydziełem sentymentalizmu wszystkich czasów".

5

Po tym meteorycznym rozbłysku talentu Prusa następuje epoka jego wielkich powieści. Czytelnicy widzieli jaki jest mój sąd o *Emancypantkach* i *Lalce*, który należałoby oczywiście uzasadnić szerzej wobec jego sprzeczności z oceną „oficjalną". Na to nie ma miejsca. Dlatego też wolę nie dotykać wcale sprawy *Faraona*, ocenianego najrozbieżniej chyba spośród wszystkich wielkich dzieł Prusa: gdy dla jednych jest to zdecydowanie jego arcydzieło, inni sprowa-

dzają powieść do znaczenia rekonstrukcji archeologicznej, jakich sporo dali współcześni Prusowi uczeni, rekonstrukcji zastosowanej do wykładu teorii społeczno-politycznych naszego pisarza. W każdym razie, jeśliby to miało być arcydzieło powieściopisarza-realisty, za jakiego w oczach tychże admiratorów Prus uchodzi, byłby to bardzo szczególny realizm i bardzo szczególna jego manifestacja w formie czysto spekulatywnej czy erudycyjno-intelektualnej konstrukcji, „na niewidzianego", bez tej „wizji lokalnej", którą Flaubert uważał za niezbędną dla stworzenia swej *Salammbô*.

Na zakończenie swej egipskiej fazy zainteresowań Prus pisze prześliczną, raczej „balladę prozą" niż nowelę, balladę, przywodzącą na myśl ballady Schillera, osnute na tematach antycznych, *Z legend dawnego Egiptu*. Jest to może jedyna manifestacja Prusa-poety, bardzo rzadko, zawsze wstydliwie objawiającego skłonności do poezji w węższym znaczeniu słowa. Mimo to, z tego punktu widzenia, z punktu widzenia chwytów poetyckich, styl jego wraz z jego dziwnościami, niekoniecznie, jak mi się zdaje, patologicznymi, wart jest przestudiowania. Ujawniłoby to może jeszcze jedną prekursorską czy nowatorską stronę jego działalności, tak bardzo na ogół przeciwstawnej, i rzeczywiśce obcej mającemu nastąpić jeszcze za jego życia rozkwitowi liryki i stylu lirycznego, rozkwitowi bardziej pozornemu niż rzeczywistemu, i nie korzystającemu zupełnie z wynalazków Prusa. Ale Prus, w tym okresie literatury, ani nie brał udziału w ruchu młodych ani nie kontynuował w sposób godny uwagi swej działalności powieściopisarskiej: parę ustępów z *Dzieci*

jest wyjątkiem potwierdzającym ogólne twierdzenie. Brakowało mu jeszcze kilka lat do siedemdziesiątki, gdy umierał; w tym wieku Tołstoj, Turgeniew pisali jeszcze wspaniale; ale linia zstępująca twórczego talentu Prusa od lat co najmniej dwudziestu pięciu nie podlega chyba żadnej wątpliwości, w świetle zestawionych tu faktów.

KONKLUZJA

Sumując spostrzeżenia, poczynione nad każdym z trójcy powieściopisarzy z osobna, widzimy że przede wszystkim trzeba ich pozbawić epitetu „pozytywistyczni“: w bardzo wyraźny i niewątpliwy sposób twórczość wszystkich trojga jest reakcją przeciwko temu ruchowi umysłowemu, którego zresztą największe nasilenie przypada na lata poprzedzające rozkwit ich działalności. Reakcja ta u każdego z nich przybrała odmienne formy: zgodnie jednak występowała po stronie tradycji, rozmaicie pojętej, ale sprowadzającej się zawsze do obrony ideałów moralnych i społeczno-politycznych, legowanych przez wielką poezję polskiego romantyzmu. Prawda, było zrozumienie, iż w zmienionych warunkach życia ideały te wymagały readaptacji: ale świętość ich miała pozostać nienaruszona. Jeżeli porównamy jeszcze postawę trojga powieściopisarzy ze współcześnie im działającymi przedstawicielami innych rodzajów literackich, zwłaszcza liryki (Asnyk, Konopnicka), to musimy stwierdzić ich solidarność pod tym względem i uznać, że ruch umysłowy, zwany pozytywizmem, pozostał u nas bez artystycznego wyrazu, że, w płaszczyźnie literackiej przynajmniej, była to szybko stłumiona rewolucja, a więc, że samo wyodrębnienie „okresu pozytywistycznego“ w dziejach na-

szej literatury jest nieporozumieniem. Okres mickiewiczowski trwa do końca XIX wieku z ogonkiem, jak to miałem sposobność stwierdzić*), podchodząc do sprawy z innej zupełnie strony. Modyfikacje w zakresie rozwoju form artystycznych, tematyki i ideologii nie przekraczają norm nieuchronnej ewolucji i wpływów obcych, jakie można obserwować zawsze wewnątrz pewnego okresu literackiego, a w naszym także przypadku na przestrzeni czasu od wystąpienia Mickiewicza po upadek powstania styczniowego.

Synchronizm rozkwitu talentów wszystkich trojga powieściopisarzy, skupienie ich najwybitniejszych — tryumfujących nad próbą czasu — dzieł na bardzo krótkim odcinku jednego dziesięciolecia najwyżej (u Orzeszkowej przekraczające nieco te ramy, za to u Prusa, zgodnie z moim wyłożonym tu poglądem, nie o wiele wychodzące poza pięciolecie), stwarza iluzję rozkwitu jakiejś szkoły pisarskiej, w której nie bezpodstawnie domyślać się możemy szkoły realizmu powieściowego. Ale czy można mówić o szkole, gdy zestawimy ze sobą, na przestrzeni pięciu lat zrodzone, trzy takie, nieśmiertelne każde z osobna, utwory: *Meir Ezofowicz*, *Anielka*, *Ogniem i mieczem*? Przy tym ani poemat Orzeszkowej, ani sentymentalna powiastka Prusa, ani „baśń dziejowa" (jak się teraz chętnie mówi) czy „romans awanturniczy" Sienkiewicza nie mogą chyba pretendować do reprezentowania powieści realistycznej. Widzieliśmy w naszym przeglądzie, jak poważne wątpliwości budził tytuł realisty

---

*) „Czterdzieści lat z Kochanowskim" w majowym zeszycie „Twórczości" z r. 1946.

w stosunku do każdego z tych pisarzy. Tryumf realizmu powieściowego utrwaliłby u nas ten rodzaj literacki, w najgorszym razie, w braku równych talentem następców, dałby podstawy masowej, na wpół mechanicznej produkcji tego „przedmiotu codziennego użytku“ i „pierwszej potrzeby“, jakim, na równi z papierosem, jest powieść. Tak się dzieje gdzie indziej, we Francji, w Anglii, w Rosji, gdzie produkcja powieściowa jest właściwie niezależna od przypadkowości talentów i kierunków literackich. U nas, mimo wybitnego usprawnienia techniki powieściopisarskiej, co jest zasługą Sienkiewicza, sam on pozostał bez następców*): dopiero za naszych czasów zjawiła się jego kontynuatorka, Zofia Kossak. Orzeszkowa sama, we własnej osobie (autorka *Chama*), wróciła w swych ostatnich opowieściach (*Gloria victis*) do na wpół lirycznego, romantycznego sposobu opowiadania, zlewając się z neoromantyzmem (zresztą nie podnosząc wydatnie poziomu jego powieści) i stworzyła pomost między nim a romantyzmem, z którego wyszła; jej najbliższa kontynuatorka, Rodziewiczówna, daleka jest chyba od tego optymalnego połączenia zalet ideologiczno-myślowych, kompozycyjnych i wysokiej „poezji“,

---

*) Pomijam jego demoralizujące wpływy, zwłaszcza na terenie opowieści batalistycznych i patriotycznych: miałem w ręku niedawno „Legendy żołnierskie“ dla młodzieży, pisane wkrótce po wojnie 1920 r. Jest to hagiografia bohaterów w ujęciu Zagłoby, cynika i łgarza. Najnaiwniejsze średniowieczne legendy nie dają wyobrażenia o równie uproszczonym sposobie interwencji równie głupich świętych, oddanych wyłącznie posługom na rzecz polskich petentów. Książka ta jest pomnikiem megalomanii narodowej i szowinizmu, aż wzbudzającego podejrzenia co do swej szczerości swą ordynarną przesadą.

przenikającej całość, które znajdziemy w najlepszych utworach Orzeszkowej. Widzieliśmy, kto był spadkobiercą Prusa w powieści, a jego istotne nowatorstwo psychologiczne i stylistyczne (nie stanowiąc zresztą spadku, który by realizm powieściowy przyjąć był obowiązany, tak samo, jak metody rozwijania akcji wyszukanymi chwytami retrospektywnych spojrzeń, cofania się w tył, pośrednich relacyj od osób działających), dopiero w naszych czasach mogłoby być zauważone i spożytkowane. Rozkwitający w ostatnich piętnastu latach realizm powieściowy może się niewątpliwie powołać na znakomitych przodków, ale dorabiał się własnymi siłami.

CZY I DLACZEGO RODZINA POŁANIECKICH JEST MARTWĄ POZYCJĄ W DOROBKU SIENKIEWICZA

CZY i DLACZEGO *RODZINA POŁANIECKICH* JEST MARTWĄ POZYCJĄ W DOROBKU SIENKIEWICZA

Oto pytanie, które nie dawało mi spokoju po przeczytaniu jubileuszowego artykułu Konrada Górskiego o Sienkiewiczu w „Tyg. Powsz.“ Przy ogólno-admiratywnym jego tonie uderzało wprawdzie już nieco, zwłaszcza na łamach pisma katolickiego, twarde słowo o *Quo vadis*; ale słowo to zostało choć, zwięźle, dość jednak jasno uzasadnione, nie powinno zresztą nikogo dziwić, kto ma choćby pobieżne wyobrażenie o postawie dzisiejszego świadomego katolika i o przepaści, która dzieli neokatolicyzm od tradycjonalnej postaci katolicyzmu polskiego. Wprawdzie w porównaniu z „prywatnym“ katolicyzmem takiego Kraszewskiego, katolicyzm Sienkiewicza był już nieco „zaktywizowany“, a pontyfikat Leona XIII zaznaczał już dostosowanie Watykanu do „nowej rzeczywistości“, politycznej i społecznej, przemiany jednak nie sięgnęły w rdzeń filozoficzny katolicyzmu, bliższego w owej epoce katechizmowi dla dzieci, *Złotemu Ołtarzykowi i Żywotom świętych* Skargi, niż światopoglądowi Maritaina i tych katolików, którzy z pogardą patrzą na katolicyzm XIX wieku*). Bądź co

*) Z punktu widzenia wolnomyśliciela, nie mogą (nawiasem powiedziawszy) metamorfozy te nie wzbudzić sceptycznych refleksyj nad niewzruszalnością „opoki piotrowej“ i jej niezmienną wiecznością.

bądź, wyrok na *Quo vadis* posiada uzasadnienie, którego brak zlekceważeniu obu wielkich powieści współczesnych tegoż autora. Co do *Bez dogmatu*, odczytawszy to dzieło już kiedyś jako dojrzały człowiek i krytyk, bez trudu zgodziłem się z prof. Górskim, ale ze wspomnień dziecinnej lektury *Połanieckich* nic mi już nie zostało, miałem zaś powody jak zobaczymy, pewnego na tym punkcie niepokoju. Zapytany osobiście, prof. Górski dał mi ustne wyjaśnienie, świetne, jako koncyzja dowcipu, i nie pozbawione, jak się później przekonałem, słuszności: „byłoby to arcydzieło, gdyby Sienkiewicz stanął na stanowisku ironicznym względem przedstawionego w nim światka, gdyby zrobił to co Weyssenhoff (też podobno dopiero poddając się cudzej „suggestii", wbrew pierwotnej koncepcji) względem Podfilipskiego. Ale Sienkiewicz wziął na serio swoich bohaterów i morał wynikający z ich historii. . ."

Przeciw tym, niedołężnie tu z pamięci powtórzonym słowom, budziły się w mym umyśle zastrzeżenia. Nie tylko Sienkiewicz wziął *Połanieckich* na serio. Krytyk tej miary, jakiej chwilami bywał Tarnowski, poświęca wiele stronic *) streszczeniu powieści i ukazaniu jej myśli przewodniej, którą jest według niego nauka: „kłamstwem świat przejdziesz, ale nie wrócisz". Można wątpić czy tego rodzaju sentencja ze wzorków kaligraficznych zasługiwała na rozprowadzenie i uzasadnienie w wielkich trzech tomach. Lecz ostatecznie arcydzieło pozostaje arcydziełem, choć jego sens

*) Trzeci okres w zawodzie Sienkiewicza Tyg. Ill. z r. 1897, nr 8—33.

rozumiemy inaczej, a czasem wprost przeciwnie niż sam autor i ogół jego współcześników — *Don Kiszot* pozostaje tu nieśmiertelnym przykładem. *Rodzina Połanieckich* była przedmiotem licznych i różnorodnych ataków właśnie ze względu na moralność jej bohaterów, otoczonych sympatią twórcy, oraz ze względu na morały wypowiadane bądź bezpośrednio przez autora, bądź przez usta powołanych do tego przez niego postaci; nie atakowano jej jako dzieła sztuki. Nawet niezbyt mu przychylny Chmielowski, krótkie uwagi o tej powieści w swej Historii literatury pol, skiej streszcza w zdaniu: „W powieściach spółczesnych nieporównane kreślił obrazy ze stosunków... ziemiańskich i mieszczańskich (*Rodzina Połanieckich*...)“. Trzeci wreszcie z najwybitniejszych krytyków epoki, Włodzimierz Spasowicz, pisze o tej powieści entuzjastyczne studium, którego punktem wyjścia jest jej obrona przeciw zarzutom krytyki społecznej, mianowicie Chmielowskiego, a zajęte stanowisko jest właśnie chełpliwie nieco podkreślonym „stanowiskiem estetycznym“, przynajmniej w jego intencji; rozważania nad tą sprawą zaczynają się od słów: „Nasza krytyka teraźniejsza boi się jak ognia, ażeby jej nie posądzono o heretycki dogmat: sztuka dla sztuki“.. W końcu swojego studium Spasowicz, najlepszy znawca Rosji i literatury rosyjskiej u nas, wzmiankuje o stanowisku krytyki rosyjskiej, „która ogromnie interesowała się romansem“, wypowiadając „rzecz niezaprzeczenie prawdziwą, że z tej książki można powziąć najlepsze i najdokładniejsze wyobrażenia o tym, czym są rodzina i towarzystwo polskie w obecnej chwili“.

Niezależnie od słuszności tego zdania Spasowicza i kry-

tyki rosyjskiej (który i która, jeśli się nie mylili, to dlaczego i w jakiej mierze, może zobaczymy w końcu tych uwag!) walory artystyczne powieści zostały dość wysoko ocenione na rynku międzynarodowym. Zwłaszcza wreszcie odezwanie się o niej z pochwałą wielkiego Tołstoja, który bywał trafnym sędzią w sprawach literatury i sztuki, nawet odległych od dziedziny jego własnej twórczości (uznanie dla poezji Tiutczewa!) obowiązywało przy jubileuszowej okazji do przeczytania *Połanieckich*. Zaniedbałem tego obowiązku, podejmując niedawno rewizję wartości artystycznych i społecznych całej trójcy powieściopisarzy; dokonałem go ze spóźnieniem i śpieszę uzupełnić wrażeniami z lektury swoje tamte uwagi o Sienkiewiczu.

I.

Lektura *Połanieckich* nie zawodzi, jako „przyjemne poczytanie“ Porywa zwłaszcza z początku, a to zasługuje na podkreślenie jako przykład tego wydoskonalenia technicznego powieści polskiej, której Sienkiewicz był głównym sprawcą: umiejętności wprowadzenia czytelnika *in medias res* bez nadużywania jego cierpliwości wstępnymi opisami, kreśleniem sytuacji ogólnej, poprzedzającej początek „czasu powieściowego“, tego „wytrącenia z normy“, które będzie istotą sprawy, rozwijającej się w utworze. Można sądzić, że to *novum* artyzmu Sienkiewicza jest sekretem jego popularności i zadecydowało o zepchnięciu w cień „wielkiego bajarza“ Kraszewskiego, osądzonego odtąd jako „stary nudziarz“. Słowem, początek

jest doskonały. Podziwienia godna technika ekspozycji; swobodny tok narracji, rozwijającej fabułę skomplikowaną i urozmaiconą mimo, że jej rdzeń pozostaje tradycyjnym, umiłowanym przez Sienkiewicza szablonem, przynajmniej w pierwszej połowie: jak on i ona po drodze najeżonej niepokonalnymi przeszkodami, doszli do ślubu. Ale w tym, że na tym się nie kończy, że mamy dalszy ciąg, pożycie małżeńskie bohaterów, tkwi nowatorska skłonność do realizmu, śmiały zamiar rewolucji, zarówno w zakresie formy jak i w zakresie „psychologizmu" powieściowego; specjalnie zapowiada to przeniesienie centrum ciężkości w przedstawieniu tych uczuć, które nawet nazwę wzięły od swego wyłącznego panowania w romansach. „Miłość płciowa", jakby w tym miejscu nie omieszkał szorstkim słowem sprecyzować asceta z Jasnej Polany, wyidealizowana i wysublimowana przekazywanymi przez wieki konwencjami literatury pięknej, tu zjawa się z powrotem wplątana między interesy materjalne, od narodzin swych uziemiona. Podstawowym instynktom człowieka przywrócono ich realną hierarchię (którą, obnażoną w tragicznych, ostatecznych sytuacjach, mogliśmy obserwować w momentach obnażającej wszystko katastrofy wojennej): naprzód instynkt samozachowawczy, potem dopiero instynkt gatunku, naprzód zdobyć kawałek chleba, zjeść, potem dopiero kochać.

Nie jest to zresztą jedyny tu rys realizmu powieściowego. Kilka postaci na wstępie wyprowadzonych, są już od razu „dobrze nastawione", ożywione postaci, zdolne do działania i samoistnego życia w naszych oczach, charaktery, jak się z dalszego ciągu okazuje, „wytrzymane". Główny,

otoczony sympatią autora bohater nie jest tylko workiem na jego refleksje i wspomnienia (rzecz godna podkreślenia, bo w ogóle rzadka w belletrystyce, nie tylko naszej); heroina, pozbawiona ostrych konturów, ale niepozbawiona wdzięku w swej pewnej bierności, reprezentacyjna z nią dla „das ewig Weibliche", pożądanej dla każdego „stuprocentowego mężczyzny" towarzyszki życia; wreszcie doskonały papa Pławicki, sportretowany „en pieds" na tych pierwszych dwudziestu czy czterdziestu stronicach.

Dekoracja, na której tle są oni ukazani, odmalowana z wielką prawdą, połączoną z estetycznym odczuciem i wewnętrzną affirmacją świata (iście po tołstojowsku!), z wystarczającą gęstością rysów sztafażu, mimo, że autor nie wpada w opisowość, asystując przeważnie przeżyciom wewnętrznym bohatera i jego kontaktom z innymi wyprowadzonymi postaciami. Uroda życia wsi, ukazanej z punktu widzenia pańskiego dworu, w dostępniejszym zresztą dla „letnika" zakresie (do tego jeszcze wrócimy), ale zaraz na wstępie pod kątem sytuacyjnym dość uniezwyklającym malowidło (przyjęcie przyjeżdżającego z nocnego pociągu gościa); atmosfera bytowania w sferze społecznie Tołstojowi i często przez niego malowanym środowiskom bliskiej, pozwalają, obok powyżej przytoczonych względów, zrozumieć sympatyczny jego odzew. Dalej jest dużo gorzej, ale początek zapowiada arcydzieło, i jeśli Tołstoj poprzestał na tych 40 stronicach, (co zdarzyć się mogło, w każdym razie pochwała była o ile pamiętam wygłoszona w trakcie czytania: „czytam właśnie „Rodzinę Połanieckich"...) sąd jego jest zrozumiały i uzasadniony; a i dalej czytając, spotkałby

(czy spotkał) ustępy, które by mu się bardzo podobały. Historia zdrady małżeńskiej bohatera jest ukazana w całej prawdzie, bardzo prostego zresztą mechanizmu psychicznego, działającego w stosownej koniunkturze przychylnych okoliczności; tylko nieco obłudnie jest ukazana jego poprawa, jako rezultat skruchy: należało wyraźniej powiedzieć, że mu nie zasmakowała Maszkowa! Jest to niewątpliwie pierwszy w literaturze przykład analizy realistycznej, zastosowanej na drażliwym z punktu widzenia ówczesnych konwenansów odcinku psychologii życia erotycznego, a i u cudzoziemskich poprzedników Sienkiewicza nie przypominam sobie ażeby taki właśnie *casus*, konflikt obowiązku etycznego ze ślepą żądzą, był równie sumiennie podjęty, zbadany i wyraziście przedstawiony.

Poza tym przychylność Tołstoja mógł wzbudzić wybór tematu: intymna treść psychiczna pożycia małżeńskiego interesowała autora Anny Kareninej i Sonaty kreutzerowskiej, jako pisarza i osobiście jako człowieka, dla obu była najważniejszą sprawą drugiej połowy życia. Nie znajdując i nie mając nadziei znalezienia aprobaty swego skrajnego, negatywnego rozwiązania, rad przynajmniej spotykał, rzadszą we współczesnej literaturze Zachodu, obronę monogamii i potępienie naruszających jej surową czystość kaprysów serca i „moralności światowej". Aspekt społeczny Sienkiewicza-moralisty nie wchodził w pole widzenia nie orientującego się w stosunkach życia wewnętrznego Polski Rosjanina; tak więc, nawet tak atakowana u nas „ideologia" Połanieckich, mogła zwiększyć sympatię Tolstoja dla tej powieści.

II.

Ale my, obowiązani do bardziej rozważnego, niż przygodny cudzoziemski czytelnik, wyrokowania o całości dzieła, nie możemy przemilczeć jego stron słabych artystycznie i myślowo. W miarę rozwoju powieści wzrasta ogromnie liczba działających osób. Są to figurki scharakteryzowane po sienkiewiczowsku, w porę, zwięźle i dość plastycznie, aby je łatwo zapamiętać, pomimo mnogości i odróżnić w tłoku; z wyjątkiem jednak Maszki, są to tylko płaskie dwuwymiarowe sylwetki, wcielenia pewnych wad, zalet, światopoglądów, działające, a częściej tylko przemawiające zawsze jednakowo pod działaniem najbardziej uproszczonego mechanizmu, przewidującego dla każdej szczupły repertuar ruchów, gestów i sentencji. Doskonale od początku „postawione“ charaktery okazują się statyczne: papa Pławicki, potomek Zagłoby, mniej szczęśliwy w swych fortelach niż jego wielki protoplasta, ukazany jest w całości na owych świetnych pierwszych czterdziestu stronicach, a potem już go znamy za dobrze, „mozolit głaza“ (robi odciski na oczach), jakby powiedział po zastanowieniu się, w języku macierzystym, sam Tołstoj. Doskonała początkowo kompozycja rozluźnia się; powieść staje się, gdzieś w połowie, „roman fleuve“; przy czym jej odnogi tym bardziej są zbędne, im mniej autor potrafił zainteresować nas do bohaterów tych, na marginesie, lecz często bardzo obszernie (dzieje miłości Zawiłowskiego) opowiedzianych historii, zwłaszcza, że je poznajemy przeważnie z suchej i dalekiej relacji, nie zaglądając do duszy osób

działających, czasem przez zaniedbanie autora, a czasem intencjonalnie (piękny Kopowski) duszy pozbawionych. Technika affabulacji, przy całej doskonałej prostocie nieposzlakowanego języka, zaczyna nas nużyć, gdy przechodzi w suchy schematyzm i sentencjonalizm.

Pierwszy wyraża się w rozrzedzeniu realiów tła. Brak opisowości, którą podkreślaliśmy jako zaletę w pierwszych rozdziałach utworu, zastępowany jednak tu i ówdzie orientującymi w sztafażu zwięzłymi napomknieniami, dalej staje się istotnym jego brakiem. Bohaterowie dużo podróżują: nigdy nie wiemy jak się to odbywa*), jak wyglądają hotele i pensjonaty, w których stają. Letniego mieszkania Połanieckich nie możemy zidentyfikować z żadną podwarszawską miejscowością; nie mamy żadnych wyobrażeń plastycznych o ich pierwszej siedzibie wiejskiej. Nie wiemy jak wyglądają mieszkania bohaterów, jakie w nich sprzęty (z wyjątkiem najkonieczniejszych dla charakterystyki lub dla akcji — portrety „przodków" u Maszki, kozetka skręcona w kształcie ósemki u niegoż na letnim mieszkaniu, miejsce podpatrzonych przez Połanieckiego pieszczot małżeńskich); nie wiemy co jedzą, bardzo rzadko jak są ubrani. Z ich spraw zarobkowych znamy jedną spekulację Połaniec-

*) Miałem niedawno w ręku rękopis, pewno sprzed lat 20, jakiejś wiekowej i już w swoim czasie anachronicznej, powieściopisarki ze szkoły Mniszkówny. Ale przynajmniej zamiłowanie do opisywania: podróż z Warszawy do Mławy (bez żadnych przygód) zajmuje pół tomu; przekazano wiekom, jaka była liberia dorożkarza warszawskiego; w jakiej okazji udzielało się „hojnych datków", a kiedy jałmużny, obrzucając przy tym żebraka „litościwym spojrzeniem". Choćby „sztampy", ale ile mówią.

kiego, jeden proces, który prowadzi Maszko i przegrywa, nie mówię ma się rozumieć o sprawie Krzemienia, która od zażądania zwrotu ciążącej na jego hipotece sumy Połanieckiego, aż po jego odkupienie przez bohatera dla żony, stanowi właściwie trzon fabularny powieści i bodaj jedyna zapewnia jej „jedność akcji". Bardzo to niejasna z punktu widzenia finansowego sprawa, jak również dlaczego Maszko w niej również przegrywa i musi wypuścić z rąk taką magnacką prawie fortunę, którą już złapał; w każdym razie, na przykładzie tych dwóch prowadzonych przez niego spraw, nie potrafimy nabrać przekonania do obrotności życiowej tego arrywisty, ani pojąć w jaki sposób doszedł on do pozycji społecznej, która pozwala mu konkurować o rękę córki 250-włókowego ziemianina. Wspomniana za to spekulacja sympatycznego Stacha Połanieckiego jest bądź co bądź, jasna: tak jak jasną byłaby ona dla prokuratora, który już w następnej generacji, w każdym, nawet typowo kapitalistycznym, ustroju niewątpliwie by się nią zajął, jako klasycznym przykładem „paskarstwa", spekulacji obliczonej — powiedziano to w powieści en toutes lettres — na klęskę nadciągającego głodu. W każdym razie, ta spekulacja ma przynajmniej zaletę wyrazistego, wraz z kilku innymi jego gestami życiowymi, charakteryzowania bezwzględności w interesach otoczonego sympatią autorską bohatera, który się też tą bezwzględnością chełpi. O nim wiemy, że nie zginie, nie tylko dzięki praktykom religijnym wyznania w którym się urodził i które nie jedynie w ramach tradycji, ale i rozumowo ze wszystkimi konsekwencjami affirmował.

III.

Ale nie wtrącajmy się do przekonań i do moralności Połanieckiego; dość już i tak wycierpiał on za to. A trzeba przyznać, że choć zdobył fortunę i odkupił Krzemień, gdzie pewnie spędzał wczasy letnie w szczęśliwej atmosferze rodzinnej, opinii nie przekupił, przynajmniej opinii czytającej publiczności. Na kim, jak na kim, ale na nim nie sprawdza się znakomita powiastka Rodocia o Kalasantym, który „lękał się opinii“ i zamierzał uciec do Ameryki, ale pocieszony zapewnieniem, że „i u nas są ludzie“, został, a „pojechała tam opinia“. W wypadku Połanieckiego, opinia została, co jest wyjątkiem przemawiającym na jej korzyść. Trzeba jednak powiedzieć, że zadecydowały o tym nie tylko względy natury abstrakcyjno-etycznej, raczej co innego. Ale o tym obszerniej na końcu niniejszych uwag. Tymczasem chcę tylko zauważyć, że nie wznawiam procesu zarzutów moralnych, mając na widoku przeważnie ocenę „Połanieckich“ jako dzieła sztuki w ramach odpowiedniego gatunku literackiego oraz sprawę warunków czy też braku warunków w tej powieści do aktualizowania się w potoku lat i zdarzeń. Samej jednak sprawy tej filozofii nie uważam za błahą, nawet z punktu widzenia ponadczasowych i artystyczno-literackich wartości, ze względu na miejsce jakie ona w powieści zajmuje. Jeśli przypomnimy przytoczone na początku niniejszych uwag zbliżenie z Podfilipskim, w tytule Połanieckich akcent należałoby postawić również na słowie „myśli“, a nie na słowie „żywot“. W związku z tym ustosunkowaniem elementów treści stoi właściwość formalna powieści: „sentencjonalizm“.

Co się bowiem dzieje na kartach książki (pewno w sumie więcej niż tysiąc stronic), czego jesteśmy świadkami? Skonstatowaliśmy powyżej rozrzedzenie realiów, brak opisowości, niezmiernie rzadko nawet ukazaną gestykulację (ludzie dobrze wychowani nie machają rękami przy rozmowie); dzieje się w tej powieści jak w salonie, gdzie mogą się dziać niezmiernie ważne rzeczy, decydujące o życiu i śmierci, choć pozornie nic się nie dzieje. Z rzeczy, które się dzieją w kółku Połanieckich mało „widzimy“, raczej je znamy z relacji, słyszymy od autora i od rozmawiających. Bo konkretną sprawą, przed oczy nam przedstawioną, sprawą zresztą najważniejszą, jest utrzymywanie stosunków, odwiedzanie znajomych. Wciąż ktoś do kogoś przychodzi, wstępuje, składa wizytę, mając do niego interes lub wprost, żeby pogadać, „na szklankę herbaty“. Dla młodych to „bywanie“, to życie towarzyskie (nie ma tu zresztą przedstawionych „zabaw“ na większą skalę, „balów“), to jedyne dozwolone ścieżki doboru płciowego, albo, używając wyrażenia zupełnie innego „szeregu“ — intryg miłosnych. O czymże ludzie ci „bywając“ rozmawiają, a raczej co z tych rozmów notuje Sienkiewicz. Oczywiście o wspólnych znajomych; ten dział rozmów, vulgo „plotkowanie“, Sienkiewicz kunsztownie zużywa na posuwanie akcji w szeregu równolegle rozwijających się wątków. Ktoś umiera, żeni się, rozwodzi, pojedynkuje się, bankrutuje, otrzymuje spadek — o wszystkim prawie dowiadujemy się od rozmawiających osób. Oczywiście „flirtuje się“ tu, ale już przy tym zajęciu „filozofuje“ się dużo, oczywiście na niewyczerpany temat miłości i kobiety; wspomina się przy tym dzieła sztuki dla złożenia

godnego hołdu piękności uwielbianych. Poza tym olbrzymią rolę — niepojętą dla dzisiejszego czytelnika, który od trzydziestu kilku lat przywykł koncentrować uwagę na potężnie falującej wielkimi zdarzeniami, ciężarnej decydującymi dla losów świata przewrotami teraźniejszości — gra rozważanie podstawowych zagadnień etyki, filozofii w ogóle, jej stosunku do religii etc. Taka istotnie była ówczesna moda, potwierdzi to każdy, kto sięga świadomą pamięcią w tą epokę, moda zupełnie uzasadniona bezdziejowością otaczającej rzeczywistości. Uderza nieobecność bieżącej literatury wśród tematów rozmów, a także teatru. Ten ostatni był pewno oglądany tylko za granicą, jak i z literatury wspominane są tylko głośne — ze względów ideologicznych — zjawiska literatury obcej, przeważnie francuskiej. Wszystko to sobie zapamiętajmy dla charakterystyki środowiska, jak również i to, że mimo zlokalizowania akcji głównej w Warszawie, tak mało rysów jej życia (w przeciwieństwie do powieści Prusa) przekazano nam w tej powieści, która mogłaby się dziać w każdym innym wielkim mieście Europy.

Ale wracając od tego, czego tu nie ma, do tego co jest w tych rozmowach, zrozumiemy, że olbrzymią część poruszonych tu spraw zasadniczych nie da się załatwić w salonie ani w przedstawiającej go powieści inaczej, jak krótkimi, przecinającymi kwestię sentencjami. Jest w nich mistrzem Sienkiewicz: aforyzmy jego w rodzaju słynnego „a msza się wciąż odprawia“ są nieodparcie zwycięskie w dyskusji salonowej. Bo jakże tu na nie odpowiadać? Długą rozprawą wykazującą płytkość lub błędność tych twierdzeń — byłby

to pedantyzm, niedopuszczalny w salonie. Te aforyzmy, bądź poprzydzielane osobom działającym stosownie do ich charakterystyk (niezmiennych, jak wiemy), bądź zjawiające się w refleksjach głównego bohatera z marką aprobaty autora, nadają specjalny charakter powieści. Z jednej strony narażają ją na ataki, jako wykład ideologii Sienkiewicza; z drugiej powiększają jej schematyzm, oddalający ją od typu powieści realistycznej, a w ogóle umniejszają jej wartość artystyczną.

Schematyzm psychologiczny, ubóstwo stafażu, sentencje — znamy to wszystko z literatury francuskiej „Wielkiego Wieku". Ale tam się to wszystko zjawia w ramach jednolitego stylu kultury, jako artystyczne wcielenie filozofii kartezjańskiej, w kontekście odmiennego gestu życiowego, pompatycznego ceremoniału dworskiego, surowego patosu rozmyślań religijnych i sporów oraz dociekań duszoznawczych, w rodzajach literackich ukazujących rzeczywistość przefiltrowaną przez sztywne konwencje „reguł", w zakresie zawartości, i obostrzeń formy, odsuwających wypowiedź poety jak najdalej od bezpośredniości swobody języka potocznego w regiony specjalnie zwężonej leksyki poetyckiej. Jeśli dla dzisiejszego masowego czytelnika nie przyczynia się to do atrakcyjności Racine'a i jego towarzyszy (jedynie we Francji i to w dość ograniczonym społecznie kręgu trwa, dzięki specjalnemu wychowaniu, tradycja należytej recepcji tej literatury), to w stosunku do *Połanieckich* nie mogło takie pokrewieństwo sprzyjać ich popularności.

Nie wytrzymując, jako całość, sądu bardziej wymagającej krytyki, nie mogła się ta powieść utrzymać między rezer-

wami „lekkiej lektury“ szerokiego ogółu, który niewątpliwie czuł się prócz tego odstręczony monotonią przebywania w jednym środowisku. Sienkiewicz z tego środowiska nie wychodzi, bodaj na chwilę, nawet, na rzecz jakichś guwernerów, lokai czy nianiek, którymi urozmaicają sztywną nieprzystępność „wyższych sfer towarzyskich“ mali i wielcy autorowie powieści na tle ich życia; jedna tylko epizodyczna postać nieszczęśliwego wielbiciela panny Pławickiej, Gątkowskiego, reprezentuje w powieści szeroką i popularną warstwę naszej „poczciwej szlachty wiejskiej“. Wielbiciel ten nie ośmiela się nawet wyznać swych uczuć: daje to miarę dystansowi, jaki dzieli jego sferę od jej środowiska.

IV.

Nie jest ono jednak w ściślejszym sensie „arystokracją“, sferą utytułowanych potomków możnowładczych rodów, których nazwiska przemawiają do wyobraźni historycznej każdego inteligenta polskiego. Kiedy na chwilę zjawia się w tym środowisku grupka utytułowanych przedstawicieli „złotej młodzieży“, to wśród niej specjalnie ironicznie naświetlony jest baron (tylko baron!) Kot, nie zapominający przy prezentacji podkreślać przydomku „z Dębna“, jako że w ten sposób związuje swą genealogię z jakimś głośnym w dawniejszej historii polskiej rodem. Nie ważni to więc muszą być hrabiowie; i choć w intencji Sienkiewicza nazwisko jego bohatera ma mówić „samo za siebie“, a znajdujący się w polu widzenia czytelnika Płoszowski (spadek łączny po nim i po jego ciotce coś około półtora miliona

rubli złotych) i stary Zawiłowski (majątek w Królestwie i dobra w „Księstwie“, z których mógłby utworzyć majorat) pod względem majątkowym mogliby być niewątpliwie zaliczeni do „panów“, stanowią jednak w układzie środowiska powieściowego jakby jego górną peryferię. Całość więc tego środowiska nie jest przez autora wystawiona jako sfera wielkopaństwa, arystokracji tradycyjnie przeciwstawianej „szlachcie“, w warunkach wiejskich (u Kraszewskiego), reszcie społeczeństwa już zurbanizowanego (w *Lalce* Prusa) w czasach nieco późniejszych.

A przecież papa Pławicki jest właścicielem 250 włók (przeszło 4.200 ha, w dziś przyjętym systemie miar), ocenianych przezeń po 3.000 rubli, w sumie na 750 tys. Cena choć już spotykana czasem koło roku 1890, wydaje się być przedstawiona jako nierealna dla Krzemienia; mimo wszystko jest to stanowczo fortuna raczej „pańska“, niż szlachecka*). Jeśli ją Pławicki traci, to wskutek lekkomyślnej i fantastycznej gospodarki i niezbyt jasnego dla czytelników zaplątania interesów, może jednak nie bez udziału odbijającej się w nim ogólno społecznej dyspozycji psychicznej do urbanizacji, pod której wpływem woli pozycję rentiera w mieście niż ziemianina. Wchodzi zatem do już istniejącego środo-

*) W znanym mi z owej epoki powiecie Lipnowskim ziemi Dobrzyńskiej, typowym wówczas kraju „obywatelstwa ziemskiego“ nie było ani jednej takiej fortuny z wyjątkiem Skempego Zielińskich (poety Gustawa), dóbr bardzo wielkich, ale stanowiących obszar lasów (około 800 włók). Zresztą obszar pojedyńczego folwarku rzadko przewyższał 40 włók, wahał się zwykle około 20. Zdarzały się skupienia paru majątków w jednym ręku, ale i one nigdy nie dochodziły do tych rozmiarów.

wiska rentierów; najuboższy z nich, poeta Zawiłowski, ma przecież kilkanaście tysięcy rubli, z których dochód obraca na utrzymanie chorego ojca, zanim nie otrzyma na ten cel od bogatego kuzyna 30 tysięcy. Przypomnijmy, że mowa tu o rublach złotych, przed zmianą parytetu przez Wittego, równych czterem złotym frankom; dla porównania dorzucę, że podług aktualnej jeszcze i długo potem ustawy rosyjskiego domu cesarskiego, księżniczka krwi (prawnuczka cesarza) otrzymywała posag pieniężny w wysokości 30 tysięcy rubli. Słowem jest to sfera rentierów tak zamożnych (lub udających zamożność, albo polujących na spadki i posagi), że coroczny wyjazd do modnych akurat miejscowości kuracyjnych i turystycznych wchodzi do ich budżetu; jeśli trzeba oszczędzić, robi się to w kraju, w którym się zresztą przebywa karnawał, kwestę wielkanocną, wyścigi. Oprócz rentierów wchodzi do tej sfery, stanowiąc jej mniejszość, nieco spekulantów. Charakterystyczną jest nieobecność „wolnych zawodów“: nie ma tu ani jednego lekarza, choć dochody nie jednego już w tej epoce wystarczyłyby na równą stopę życiową; tym bardziej w tej pozycji byli wówczas inżynierowie, tak bardzo wzięty w owym okresie zawód; a przecież Połaniecki, z wykształcenia pono inżynier chemik, figuruje tu jako wspólnik „domu handlowego“, nieuprawiający swego zawodu; tak samo adwokat Maszko zjawia się przed nami jako zaplątany w różne niezbyt szczęśliwe interesy spekulant.

Zanotujmy jeszcze kilka rysów tego środowiska: choć większość jest z pochodzenia szlachecką, rodowód jest raczej pożądany (pretensje Maszki) niż konieczny: plebejusz

Bigiel figuruje na równej stopie, odznaczony sympatią autora. Jest to warstwa młoda, ekonomicznie związana z dość późną fazą gospodarki kapitalistycznej, z utrwaloną dostatecznie długim doświadczeniem pewnością pieniądza i dopiero na tej pewności opartym zapewnieniem egzystencji przez renty lub przez obrót pieniężny. Pieniądz nie zna ojczyzny i warstwa ta jest kosmopolityczna w sposobie życia, w obojętności na sprawy kulturalne i polityczne narodu. Podkreśliliśmy powyżej brak jakichś ech życia artystyczno-literackiego Polski ówczesnej; nie znajdziemy i przemycanych tak często w dziełach Orzeszkowej i Prusa poprzez zakazy cenzury wspomnień powstania. Młoda ta warstwa jakby nie nawiązała jeszcze do tradycji narodowej; wolna jest od tradycji i na innym jeszcze punkcie, w czym jej moralna niższość nawet w porównaniu z arystokracją rodową. Ta ostatnia, pomimo kosmopolityzmu obyczajowego, świadoma jest w pewnej mierze swych obowiązków względem tradycji rodowej, która nakazuje przynajmniej podtrzymywać zabytkowe pałace i „reprezentować“ swoiście Polskę na arenie międzynarodowej, choćby wysokością stawki przy karcianym stoliku. Środowisko Połanieckich nawet tego obowiązku nie odczuwa, i w osobie Pławickiego chętnie zrzuca z bark feudalny zaszczyt połączony z pewnymi obowiązkami — rezydowania w dziedzicznych dobrach.

Wybiegając poza ramy omawianego utworu i zabiegając w stosunki chronologicznie od akcji powieści późniejsze, można, nie bez korzyści dla wiedzy o literaturze choć raczej w dziedzinie socjologii, naszkicować dalsze dzieje tej grupy

społecznej. Nie zniknęła ona z wydaniem *Połanieckich* ani została zlikwidowana przez ataki krytyki na morał tej powieści. Powiększyła się liczebnie przez prawie całkowitą likwidację na progu XX wieku mniej silnej ekonomicznie warstwy drobnoziemiańskiej szlachty, której część, wychodząc z ziemi, ocaliła przynajmniej tyle, żeby powiększyć szeregi rentierów. Z drugiej strony nabrała znaczenia i wewnętrznej pewności siebie przez kilka zjawisk natury społecznej, głównie w drugim dziesiątku lat bieżącego stulecia.

Pierwsze z nich, to „arystokratyfikacja“ (przepadam za słowami na „fikacja“, które bym pisał wzorem niemieckim przez dwa „k“) pozostałej części ziemiaństwa, które, z jednej strony, po likwidacji biedniejszego „obywatelstwa“ utrwaliło swą pozycję przez nabycie części jego majątków, z drugiej strony, zlikwidowało odwieczny konflikt między „szlachtą“ a „panami“, do czego się przyczyniła „demokratyzacja arystokracji“, głównie wskutek utraty latyfundiów we wschodniej części ziem dawnej Rzplitej. Zachwianie pozycji ekonomicznej potomstwa możnowładców było przyczyną jego rozkładu wewnętrznego, ujawniającego się odstępstwem od tradycji, z którą sam byt arystokracji traci sens; mezalianse zjawiają się obok bankructw w najpotężniejszych do niedawna rodzinach arystokratycznych. Arystokracja zlewa się z aktualnym ziemiaństwem, wnosząc do jego płytkiego światopoglądowo „realizmu“ życiowego, w gorszych wypadkach, cynizmu dorobkiewiczowskiego, swój reprezentowany przez lichsze jednostki dekadencki cynizm, ale też i pewne ambicje polityczno-społeczne.

Równocześnie z wysoką koniunkturą dla rolnictwa, rentierzy przeżywają katastrofę powojenną inflacji i dewaluacji pieniądza. Przerzedza to środowisko *Połanieckich*, zasila je jednak napływ „nowobogackich“ wojennych, doskonale adaptujących się do egoistycznej moralności i snobizmu środowiska. W tym zakresie porozumienie jest również łatwe z tym, kto oszczędzony przez kule, a zaopatrzony w rangę wojskową, poszukuje sobie nagrody w życiu doczesnym, oraz z karierowiczami politycznymi. W zamian za udział w dysponowaniu losami państwa udziela obu tym grupom równouprawnienia towarzyskiego nowe, „arystokratyfikowane“ ziemiaństwo, a naturalnym pośrednikiem w tym aliażu staje się Połaniecczyzna, stykająca się co dzień w mieście z elitą rządzącą, a związana częściowo ze „wsią“ węzłami krwi; tak powstaje nowa „nobilitas“, środowisko wielokrotnie malowane w różnym oświetleniu przez Kadena i Nałkowską. Moralnie i obyczajowo ma ono wiele wspólnego z Połaniecczyzną, ale do tej genealogii nie przyznaje się, spragnione bardziej zaszczytnego mitu o swym pochodzeniu. Powieść o Połanieckich sprzed lat czterdziestu pozostaje nadal bez zaplecza społecznego i popularności nie odzyskuje.

V.

Trzeba bowiem stwierdzić, niezależnie od jakiegokolwiek określonego szerszego socjologicznego poglądu na literaturę, ten prosty fakt, że powieść „współczesna“ musi posiadać, dla zdobycia popularności, pewne tematyczne warunki

ściśle zamknięto wszystkie klasy społeczne

zainteresowania „szerokiego ogółu“. Można by to nazwać jej bazą społeczną, która musi być albo bardzo obszerna (lud wiejski, życie miasta w jego różnych uwarstwieniach, jak np. w *Lalce*), albo choć szczupła liczebnie ale za to bardzo ważna: król i jego otoczenie lub jakaś inna elita rządząca; u nas w czasach porozbiorowych — magnateria, w której ręku olbrzymia część majątku narodowego i reprezentacja narodu na zewnątrz, dostępem do sfer de facto rządzących i na wewnątrz nazwiskiem, splecionym z przeszłością narodu; wreszcie elita umysłowa, wytwórcy dóbr kulturalnych dla całego narodu, poeci, artyści; albo też musi odpowiadać samemu kręgowi czytających: inteligencja pracująca, dawniej przed urbanizacją społeczeństwa — szerokie koła szlachty wiejskiej, ulubionego środowiska naszej powieści obyczajowej połowy XIX wieku.

Baza społeczna *Połanieckich* jest zbyt szczupła. Środowisko kosmopolitycznych snobów, obce tradycji narodowej, obce życiu społecznemu i kulturalnemu narodu (przypominam podkreślone poprzednio charakterystyczne przemilczenia), nie mogło zainteresować szerszego ogółu. Szczupłość wyobrażonego środowiska, brak realiów ówczesnego życia, nawet dla nas, z odległości półwiecza, nie tworzy z tej powieści interesującego obrazu obyczajowego. Jako dzieło sztuki powieściowej, degradują ją liczne powyżej wskazane braki, pomimo ustępów, które powinny być ocalone od zapomnienia w obszerniejszych antologiach prozy polskiej; płytkość filozofii i charakterologii nie dadzą jej zaliczyć do rzędu dzieł ujmujących abstrakcyjnie ale też i ponadczasowo zagadnienia myśli i namiętności człowieka.

Sąd Konrada Górskiego w obszerniejszych tych rozważaniach zdaje się uzyskiwać potwierdzenie.

Z drugiej strony, próba socjologicznej interpretacji „Połanieckich dorzuca trochę światła do społecznej i twórczej sylwetki Sienkiewicza, której parę rysów sprzecznych z tradycyjnymi jej ujęciami wyznaczyłem niedawno .Obie wielkie „powieści współczesne" ukazują jego bliskość społeczną odmalowanej tam warstwie, a zarazem niestosowność zaliczenia go do linii pisarzy „szlacheckich", czy to jako malarza życia wiejskiego, z jego codziennymi zainteresowaniami i upodobaniami*), czy to jako piewcy schyłkowej epoki wielkiego stanu braci szlachty, i tej jej „polskiej biedy", której tak wiele np. u Prusa. Jest on raczej, jak tam powiedziałem, przykładem „bezbolesnego przekształcania się potomków szlachty w burżuazję polską"; przykładem urbanizacji duchowej Polski; letnikiem, mającym styczność ze wsią okazyjnie, w czasie wakacyj.

Jako pisarz, okazuje on w tych powieściach mierną „miąższość" swego realizmu powieściowego, wystarczającego dla tym większej suggestii zagrażających niebezpie-

---

*) Wiemy, jak wielką ich cząstkę stanowił koń. Otóż w powieściach współczesnych Sienkiewicza nie mamy ani jednego choćby szkicowo zindywidualizowanego konia, choć wiemy, że Połaniecki „miał niepohamowaną namiętność do koni" i „wziął w komis" luksusowe konie starego Zawiłowskiego po jego śmierci. Porównajmy to z sylwetkami koni w wiejskich opowiadaniach Prusa, a choćby, ograniczając się do tej samej sfery, z wyścigowcami w „Lalce" i „Annie Kareninie". Jak mało zindywidualizowanych koni na wielkiej przestrzeni Trylogii, choć ciągle o nich mowa; rumak w epizodzie porwania Bogusława Radziwiłła jest wyjątkiem.

czeństw bohaterom jego romansów z przygodami, na potrzeby uprawdopodobnienia akcji powieści „awanturniczej“, historycznej czy egzotycznej, i w ten sposób stworzenia powieści „przykuwającej“, nie dosyć jednak dla tytułu „realisty“ w całym znaczeniu słowa. Nie uzasadnia też ta część jego dzieła poglądu na rozkwit powieści realistycznej w Polsce w ostatnich dziesięcioleciach ubiegłego stulecia.

POSTSCRIPTUM

Zawarte w niniejszej książce studia, w ciągu roku, który upłynął od ich publikacji, miały zaszczyt służyć punktem wyjścia bardzo cennych rozważań Andrzeja Stawara nad sprawą pozytywizmu, romantyzmu i oświecenia („Odrodzenie“, nr. 30 z r. 1947), których nie mogłem, niestety, już uwzględnić w wydaniu książkowem; częściej jednak były przedmiotem nagany, prywatnej i publicznej, w prasie, jako zuchwałe i lekkomyślne porywanie się na świętości narodowe. Trzeba podkreślić, że wszystkie te nagany tyczyły się mego stosunku do Prusa; zostałem m. inn. nazwany „antyprusistą“, podczas gdy irrewerencyjny czasami stosunek do Sienkiewicza i surowa niekiedy krytyka Orzeszkowej przeszły bez echa! Świadczy to o trwałej aktualności autora „Lalki“ w poczuciu estetycznem współczesnego Polaka; o tem, że stosunek ten daleki jest od martwego, szkolnego uznania, jakie w tej chwili jest np. udziałem Słowackiego, a które zagraża tylu innym wielkościom literatury ojczystej. Wydobycie tego świadectwa niech będzie zasługą autora wobec pamięci Prusa, w oczach tych, którzy w szeregu ustępów tej książki nie zdołają się dopatrzeć prawdziwego, choć wstrzemięźliwego w wyrazie uwielbienia.

W Y D A W N I C T W O
W Ł A D Y S Ł A W A B Ą K A
ŁÓDŹ — WROCŁAW

W 60-tą rocznicę śmierci znakomitego pisarza
(† 1887 r.)
J. I. KRASZEWSKIEGO
przystąpiło nasze wydawnictwo do wydania serii

KRASZEWSKI NA NOWO ODCZYTANY

Wybór powieści opracowany przez
K. W. Zawodzińskiego.

I seria: 12 utworów.

Poczytność Kraszewskiego, którą poświadczyć w czasie okupacji może każda wypożyczalnia i każda księgarnia, a którą po wojnie potwierdzają pośpieszne reedycje niektórych jego utworów i to tych samych niekiedy, w kilku firmach wydawniczych naraz — nie jest pozbawiona „odwrotnej strony medalu":

„Zaczytane" zostały egzemplarze najbardziej nawet pospolitych wydań jego powieści, co, łącznie z katastrofą Warszawy a zniszczeniem księgozbiorów domowych rodzin polskich na terenach włączonych do „Reichu", uczyniło dzieła Kraszewskiego rzadkością bibliograficzną i uniemożliwia rozejrzenie się w całości jego spuścizny nawet zapalonym jego wielbicielom, tym bardziej, że bodaj ani jedna z wielkich bibliotek publicznych nie może się poszczycić kompletem jego drukowanych utworów.

Ten stan rzeczy jest jedną z przyczyn, dla których wydawcy obracają się w wąskim kręgu wciąż przedrukowywanych „szkolnych" utworów Kraszewskiego, najczęściej jego „powieści historycznych", nieraz najsłabszych pozycji jego olbrzymiego dziedzictwa, podczas gdy rzeczywiste skarby, dające miarę jego talentu i charakteryzujące go prawdziwie jako twórcę, pozostają nieznane dzisiejszej publiczności a nawet polonistom, fałszującym przez to obraz literatury polskiej XIX wieku, której Kraszewski w tak wysokim stopniu „magna pars fuit".

Rozpoczynające się wydawnictwo jest właśnie próbą wyjścia poza ten magiczny krąg otaczający Kraszewskiego.

60-ta rocznica śmierci znakomitego pisarza († 1887 r.) zostanie najgodniej uczczona udostępnieniem szerokim kołom jego utworów zapomnianych, niekiedy przemilczanych za życia lub od dawna niewznawianych, a przecież aktualnych artystycznie albo społecznie dla dzisiejszego czytelnika.

To odkrycie na nowo Kraszewskiego, ukazanie go w nieoczekiwanym niekiedy świetle, rewelacja literacka *równa nieomal odkopaniu w bieżącym stuleciu Norwida*, materialnie urzeczywistni się przez dostarczenie tekstów w ich autentycznej postaci, stanowiących dosłowne a nawet literalne powtórzenie wydań, najbardziej prawdopodobnie odpowiadających intencji autora, z dodaniem przypisków, objaśniających obcojęzyczne lub niezrozumiałe wyrazy oraz nazwiska i nazwy geograficzne, których rozumienie jest niezbędne dla pojmowania tekstu. Pod względem wierności — będzie to zupełne przeciwstawienie skróconych i „ufryzowanych" najczęściej przedruków Kraszewskiego w naszym stuleciu.

Każdy tom serii stanowić będzie osobną całość (wyjątkiem będzie powieść dwutomowa i dwa związane ze sobą mniejsze utwory w jednym tomie), w towarzyszeniu studium znakomitego krytyka prof. K. W. Zawodzińskiego, nawiązującego do utworu a oświetlającego jakąś stronę myśli lub artyzmu Kraszewskiego.

Piękny papier, czytelny druk, czcionka odpowiednich rozmiarów, aby oszczędzić oczy czytelnika, i zewnętrzna prezentacja książki uczynią z niej pożądany nabytek i trwały fundament każdej biblioteki domowej.

Nie trzeba dodawać jak niezbędną będzie ta seria w każdym zakładzie nauczającym dziejów literatury polskiej lub badającym historię kultury naszej, której wszystkich pól pracownikiem niestrudzonym był Kraszewski.

Numeracja utworów serii będzie odpowiadała chronologii ich powstania, ale ze względów wydawniczych pojawiać się będą one niezależnie od tej numeracji.

Dotychczas wyszły z druku

SZALONA

Stron 370, format A 5, na pięknym białym papierze 80 gr.

jako „powieść charakteru" jest rzadkim fenomenem nie tylko w granicach literatury polskiej. Jej heroina, bojowniczka postępu, reprezentantka radykalizmu polskiego, uczestniczka komuny paryskiej, jednocześnie urzekająca czarem erotyzmu „k o b i e t a w y z w o l o n a" jest najzupełniejszym wyjątkiem na tle całych dziejów powieści polskiej, nie wyłączając najnowszej.

CZERCZA MOGIŁA

Stron 193, format A 5, na pięknym, białym papierze 80 gr.

Kraszewski w „Czerczej Mogile“ wykazuje, że jest nie tylko świetnym realistą, ale także autorem, który może w dziedzinie literatury fantastycznej być zestawionym z najlepszymi twórcami tego rodzaju w literaturze świata.

Plastycznie narysowane środowisko, doskonała psychologia bohaterów i przykuwająca od początku do końca uwagę widza akcja, składają się na całość o wysokich wartościach artystycznych. „Czercza Mogiła“ może być śmiało zaliczona do arcydzieł literatury powieściowej w Polsce.

„Czercza Mogiła“ jest dowodem wszechstronności artyzmu Kraszewskiego. „Czercza Mogiła“ wyjątkowy w naszej literaturze okaz noweli, przepojonej ponurą fantastyką, jak romantyczna ballada, ale ujętej w formę „powieści kontuszowej“, niezwykłej energii i zwięzłości stylu, malowidło życia współczesnego a bliskiego geograficznie i społecznie środowisku „Pana Tadeusza“.

PAPIERY PO GLINCE — OSTATNIE CHWILE KSIĘCIA WOJEWODY

Stron 300, format A 5, na pięknym, białym papierze 80 gr.

Dwa związane osobą bohatera i osobą narratora opowiadania „kontuszowe“, barwne i pełne prawdy, swym bezlitosnym realizmem sprzeciwiające się ckliwej idealizacji staroszlachetczyzny, rozpowszechnionej u współczestników Kraszewskiego.

W przygotowaniu:

LATARNIA CZARNOKSIĘSKA

Wielki (w pierwodruku dwie serie, po cztery tomiki każda) obraz obyczajowy Polski ówczesnej, jednocześnie pierwsza nowożytna powieść polska, bezlitosna analiza odmian uczucia miłości.

KUNIGAS

Stron 280, format A 5, papier biały, matowy 80 gr.

Czytając tę powieść, odnosimy nieraz wrażenie, że mamy przed sobą reportaż z ostatniej wojny. Wielki powieściopisarz z taką plastyką i wnikliwością opisał metody postępowania Zakonu Krzyżackiego, że ze zdumieniem rozpoznajemy w nich wzory nazbyt dobrze nam znanych metod hitlerowskich. Zainteresowanie nasze wzrasta z każdą przeczytaną stronicą książki. Jakżeż bliska i zrozumiała jest dla nas postawa obrońców nieszczęśliwych Pilen! Chwilami wydaje nam się, że pisarz nie mówi o zamierzchłych walkach Krzyżaków z Litwinami, lecz w świetnym reportażu przedstawia nam powstanie warszawskie.

Książka jest niezwykle aktualna i jako opis i jako ostrzeżenie przed zaborczością i okrucieństwem niemieckim.

Powinna się znaleźć w rękach każdego Polaka, szczególnie zaś młodzieży dorastającej! Lektura to szczególnie dla niej pasjonująca!

POWRÓT DO GNIAZDA

Stron 329, format A 5, na pięknym białym papierze 80 gr.

„Powrót do gniazda" należy do najwartościowszych powieści historycznych Kraszewskiego. Znakomita znajomość historii pozwoliła wielkiemu powieściopisarzowi przedstawić w sposób plastyczny i z wielkim znawstwem psychologicznym wiek XVI w Polsce, kiedy to przenikały do nas z Zachodu ruchy reformacyjne. Środowisko polskie zostało odmalowane z wielką wnikliwością psychologiczną — równie interesujący jest obraz Wittenbergi. Na tle przeciwieństw narodowych, religijnych, kastowych rozwija się głęboko zajmująca akcja miłosna.

Powieść czyta się z niesłabnącym zainteresowaniem. Świetne połączenie elementów historycznych z powieściowymi, każe uważać „Powrót do gniazda" za jedną z najcelniejszych powieści Kraszewskiego. Czytelnik nie tylko z zajęciem śledzi tok akcji, ale także uczy się przeszłości narodowej.

HISTORIA O JANASZU KORCZAKU I PIĘKNEJ MIECZNIKÓWNIE

Tom I stron 195, Tom II stron 188, format A 5, na pięknym białym papierze 80 gr.

Jest to jedna z najpiękniejszych i najwięcej wzruszających powieści Kraszewskiego. Treścią jej jest szlachetna miłość Janasza Korczaka do wyższej od niego stanem pięknej Miecznikówny. Miłość ta została przez Kraszewskiego przedstawiona z niezwykłą subtelnością i delikatnością. Tłem tej uroczej sielanki są napady Tatarów oraz wyprawa wiedeńska. Powieść ta zawsze przez krytykę i historię literatury była uważana za skończone arcydzieło — przez publiczność zaś rozchwytywana.

Kto kocha doskonałe powieści o czystym i szlachetnym nastroju, musi posiadać w swej bibliotece tę godną największych mistrzów pióra sielankę.

Jest to jedna najwięcej czarujących powieści znakomitego powieściopisarza.

RZYM ZA NERONA

Stron 248, format A 5, na pięknym białym papierze 80 gr.

Rozwój chrześcijaństwa w starożytnym Rzymie jest tematem tej świetnej powieści historycznej. Kraszewski przedstawia plastycznie dwa światy — świat rozkładającej się kultury rzymskiej i powstającej kultury chrześcijańskiej. Wysoka wartość książki polega na pełnym erudycji opisie tych czasów. Obraz pogańskiego Rzymu jest zgodny z obrazem przekazanym nam przez historyków rzymskich. Społeczeństwo pogańskie występuje w nim z wszystkimi objawami rozkładu, ale także z zadatkami wyzdrowienia kulturalnego. Na tym tle ukazuje autor środowisko chrześcijańskie w sposób plastyczny i przekonywujący.

Wartości wychowawcze tej znakomitej powieści jak i jej wysoka klasa artystyczna nakazuje ją zaliczyć do najwartościowszych powieści historycznych w literaturze polskiej.

Powinna się ona znaleźć w każdym domu polskim i w każdej bibliotece.

CHATA ZA WSIĄ

T. I str. 208, T. II str. 224, format A 5, papier biały, mat. 80 gr.

Powieści tej zalecać nie potrzeba. Od chwili ukazania do dziś dnia była ona rozchwytywana przez najszersze warstwy czytelnicze. Pasjonująca intryga, głębokie znawstwo psychologii, szlachetna tendencja wychowawcza, zawsze zachwycały ogół czytelniczy. Któż z starszego pokolenia nie odświeży z radością wspomnień z pierwszej lektury? Któż zaś z młodzieży nie chciałby przeczytać tej książki, która po trylogii Sienkiewicza była chyba najwięcej czytaną i miłowaną przez całe pokolenia powieścią.

Ta historia nieszczęśliwej miłości cygana, opowiedziana przez wielkiego pisarza z plastyką i znakomitym talentem narracyjnym, uczy równocześnie szlachetnego humanitaryzmu. Stąd poza wartościami artystycznymi pochodzą jej wysokie walory wychowawcze.

W przygotowaniu do druku:

BANITA

POD BLACHĄ

KRÓL CHŁOPÓW

MISTRZ TWARDOWSKI

W serii poetyckiej naszego wydawnictwa ukazały się ostatnio następujące zbiorki:

WOJCIECH BĄK:

SYN ZIEMI

Stron 136, format A 5, papier biały, bezdrz. 70 gr.

Tom zawiera nowe poezje laureata nagrody „Wiadomości Literackich" za najlepszą książkę w r. 1934 i nagrody literackiej Poznania za r. 1945. Utwory, zamieszczone w książce, były pisane w obozie pracy w Niemczech i po powrocie do Polski. Są one pamiętnikiem lirycznym ostatnich lat historii i dlatego są bliskie każdemu czytelnikowi, który przeżywał to, co autor przeżył i wyraził.

Wszystkie dotychczasowe tomy Wojciecha Bąka („Brzemię niebieskie", „Śpiewna Samotność", „Monologi anielskie") już przed wybuchem wojny były wyczerpane, gdyż rozchodziły się w krótkim czasie po wydaniu. Obecnie nie można ich otrzymać ani w księgarskim ani w antykwarycznym handlu. Nie wątpimy, że także obecny tom zostanie w krótkim czasie wyczerpany. Każdy miłośnik poezji polskiej powinien tom ten mieć w bibliotece.

ROMAN KOŁONIECKI:

ELEGIE ZIELONOŚWIĄTECZNE

Stron 72, format A 5, papier biały, bezdrz. 70 gr.

Nowa książka poetycka świetnego poety i znakomitego tłumacza poezji Valéry'ego. Każda książka Kołonieckiego zachwycała czytelnika poezji pięknym i szlachetnym wierszem oraz prawdziwym artyzmem. Kołoniecki należy do poetów o niezwykle wyczulonym zmyśle estetycznym. Jest to wyjątkowo czysty poeta.

„Elegie Zielonoświąteczne" nie tylko utrzymują ten sąd o Kołonieckim, ale wzmacniają go. Jest to bowiem najdojrzalsza książka tego świetnego poety — książka, która wywalcza dla niego jedno z najpierwszych miejsc w poezji współczesnej.

Znakomity poeta wypowiada w nieskazitelnym wierszu, świadczącym o najlepszej szkole francuskiej, swoje przeżycia i zadumę melancholijną nad rzeczywistością.

Stanowisko Kołonieckiego w poezji polskiej współczesnej jest zupełnie oryginalne. Nie ma pełnego obrazu tej poezji ten, kto nie zna „Elegii Zielonoświątecznych".

WOJCIECH BĄK:

PIĄTA EWANGELIA

Stron 86, format A 5, papier biały, bezdrz. 70 gr.

Nowa książka znanego poety nie jest właściwie, ściśle biorąc, zbiorem luźnych wierszy, ale poematem, w którym opis liryczny „czasów grozy" jest ściśle połączony z refleksją i uczuciem grozy i nadziei.

Jest to mimo bolesności przedstawionych cierpień wojennych poemat radosny o nadziei. Nie ma w nim rozpaczy, pesymizmu, braku zaufania do ludzkości.

„Piąta Ewangelia" przede wszystkim tym swoim optymistycznym, radosnym nastrojem różni się od wszystkich zbiorków, które po wojnie wyszły.

Poemat ten, w którym została wyrażona wiara w zwycięstwo dobra nad złem, prawa nad gwałtem, prawdy nad błędem nie jest bynajmniej wyrazem jakiegoś hurraoptymizmu. Nie są to krzykliwe, a mało przekonywujące wiersze zadowolonego z siebie i świata naiwnego optymisty, który dlatego ma wiarę w przyszłość, że nie widzi rzeczywistości. Wręcz przeciwnie: poeta uświadamia sobie całą jej nędzę i grozę, odczuwa ją — a mimo to głosi nadzieję.

Znakomite powieści dla młodzieży:

CERVANTES:

DON KICHOT

Stron 192, 8 ilustracyj na kredzie, twarda oprawa z ilustracją kolorową, format A 5, papier biały, bezdrz. 90 gr.

Arcydzieło Cervantesa przez wieki całe nic nie straciło z piękna i uroku. Każde pokolenie potwierdzało sąd o jego nieśmiertelnych wartościach. Poeci opiewali je, powieściopisarze często wzorowali się na nim, a także dramaturgowie czerpali z niego wątek.

Największymi jednak wielbicielami arcydzieła byli zawsze młodzi chłopcy i dziewczęta. Opracowania Don Kichota dla młodzieży cieszyły się zawsze niezwykłą popularnością. Ten nieszczęśliwy rycerz pociągał serca młodzieży szlachetnością i poświęceniem dla wielkich idei ludzkości. Wyciskał z oczu łzy, budził współczujący śmiech — i co najważniejsze umacniał i utrwalał miłość do bliźnich, szczególnie dla nieszczęśliwych i pokrzywdzonych.

Wydanie Don Kichota w nowym opracowaniu uważaliśmy nie tylko za potrzebę społeczną, ale wręcz za konieczność. Don Kichot jest najpiękniejszym podarunkiem dla młodzieży.

Nieśmiertelny rycerz, który przez tyle wieków był umiłowany przez młodzież wszystkich narodów, na pewno z taką samą miłością będzie przyjęty przez współczesną młodzież.

Don Kichot to nie tylko doskonała powieść dla młodzieży, ale także utwór o najwyższych wartościach wychowawczych.

G. ZIELIŃSKI:

MANUELA

Przygody Polaka, służącego w armii napoleońskiej, w okupowanej przez Francuzów Hiszpanii, wzbudza głębokie zainteresowanie czytelnika.

Plastyczny opis Hiszpanii, sceny batalistyczne i obyczajowe nie pozwolą mu odłożyć na chwilę książki. Obyczaje hiszpańskie zostały w powieści z dużym znawstwem i umiejętnością przedstawione.

Wzruszająca jest miłość Polaka do pięknej Hiszpanki, Manueli. Dzieje tej miłości zostały przedstawione z wielką umiejętnością i znawstwem psychologii. Akcja rozwija się żywo na egzotycznym tle geograficznym i historycznym.

Szczególnie nadaje się „Manuela" na lekturę dla młodzieży. Będzie ona dla niej lekturą pasjonującą, choć także starszy czytelnik z przyjemnością wielką przeczyta tę interesującą i pełną prawdy życiowej powieść.

Książka powinna się znaleźć w każdej bibliotece, gdyż stanowi lekturę zajmującą i pożyteczną!